تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۰۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۲
تاریخ چـاپ مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۳۱

ندا عظیمی[۱]، بهمن نامورمطلق[۲]، حسن بلخاری قهی[۳]، نسرین‌دخت خطاط[۴]

نقد جغرافیایی فضای کربلا در فیلم: «روز واقعه»، «کربلا»، «هیهات»[۵]

چکیده

در این مقاله مسأله‌ی اصلی، بررسیِ فضاـ زمانمندی و چینه‌نگاری فضای کربلا در فیلم، براساس اصول اولیه‌ی نقد جغرافیایی است. نقد جغرافیاییِ رویکردی میان‌رشته‌ای است که به مطالعه‌ی فضای جغرافیایی در ادبیات و هنر می‌پردازد، روابط بین فضاهای انسانی و ادبیات و هنر را بررسی می‌کند و بر نقطه‌نظرهای متفاوت نسبت به یک فضای واحد، با توجه به چشم‌انداز درون‌زاد، برون‌زاد و دگرزاد، تمرکز دارد. با درنظر گرفتن نگاه‌های متفاوتِ کارگردان‌ها، هم‌گرایی‌ها و تفاوت‌های آن‌ها آشکار می‌شود. پژوهش‌گر در پی آن است که آیا این فیلم‌ها لایه‌های فضایی‌ـ زمانی تشکیل‌دهنده‌ی شهر را از اعماق فراموشی بیرون کشیده و مبین « درزمانی» بوده‌اند؟ چه رابطه‌ای بین واقعیت فضا و بازنمایی آن وجود دارد؟ آیا لایه‌های شکل‌دهنده‌ی فضای کربلا قابلیت هویت بخشیدن به هنرمند را داشته است؟ هنرمند چگونه با تصویر کردنِ فضای کربلا موجب ایجاد دیالکتیکی میان خود و دیگری شده است؟ نتایج، حاکی از آن است که تعلق‌خاطر کارگردانان با نگاه درون‌زاد، باعث شده تا در ترسیم فضای کربلا، لایه‌های فضایی‌ـ زمانی را درنظر گرفته و آن را به‌عنوان لایه‌ای هویت‌ساز از اعماق فراموشی بیرون بکشند، درحالی‌که در نگاه برون‌زاد، لایه‌های فضایی‌ـ زمانی اهمیت ندارد و فضا برای او یک فضای « دیگری» است.

واژگان کلیدی: نقد جغرافیایی، فضای کربلا، فضاـ زمانمندی، فضاـ زمان، لایه‌نگاری.

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه‌تهران، کیش، ایران، نویسنده مسؤل
E-mail: : Nd.azimi@gmail.com

[۲] دانشیار دانشگاه‌شهیدبهشتی، تهران، ایران
E-mail: bnmotlagh@yahoo.cfr

[۳] استاد دانشگاه‌تهران، تهران، ایران
E-mail: : Hasan.bolkhari@ut.ac.ir

[۴] استاد دانشگاه‌شهیدبهشتی، تهران، ایران
E-mail: nkhattate@yahoo.fr

[۵] این مقاله مستخرج از رساله‌ی دکتری ندا عظیمی با عنوان «نقد جغرافیایی تصویر کربلا در آثار هنری (فیلم و نقاشی)» است که در پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه‌تهران، با راهنمایی اساتید راهنما: بهمن نامورمطلق، حسن بلخاری، و استاد مشاور: نسرین‌دخت خطاط انجام شده است.

مقدمه[۱]

مسأله‌ی اصلی این پژوهش بررسیِ فضاـ زمانمندی و چینه‌نگاری فضای کربلا در فیلم، براساس اصول اولیه‌ی نقد جغرافیایی است. مطالعه‌ی فضا در آثار ادبی و هنری یکی از دل‌مشغولی‌های انسان پست‌مدرن است و نقد جغرافیایی نیز یکی از رویکردهای نوینی است که توجهی ویژه به فضا دارد و همچون «یک بوطیقایی تعریف می‌شود که هدف آن بررسیِ بازنمایی‌های فضایی در ادبیات نیست، بلکه تعاملات بین فضاهای انسانی و ادبیات است» (دوده، ۲۰۰۸: ۱). این نقد به تعامل و رابطه‌ی فضاهای ساخته‌شده توسط انسان و ادبیات می‌پردازد و دراین‌راستا به فرهنگ و نگاه درون‌زاد[۱] و برون‌زاد و دگرزادِ[۲] نویسندگان و هنرمندان توجه ویژه دارد. انتخاب این‌گونه نگاه همان متد چندکانونگی وستفال است که با گزینش نگاه چندکانونی و ترکیبی برای مطالعه‌ی یک فضای واحد به‌کار گرفته می‌شود و این موجب می‌شود که تصویر یکپارچه و ساده از آن فضا حاصل نشود، بلکه فرد یک تصویر عمیق چندلایه‌ای از آن فضای واحد به‌دست می‌آورد. هنر مذهبی در توصیف باورها و وقایع مذهبی و به‌ویژه ولایت در نزد مسلمانان، نقش به‌سزایی دارد. دلایل هر شاعر، نویسنده و هنرمند برای خلق چنین آثاری علاوه‌بر تبلور اندیشه‌های قرآنی و مذهبی، نشان از تمایل آن‌ها به سهیم شدن در تزکیه‌ی روح انسان‌ها و کمک به ساخت جوامعی با الهام از سیره‌ی انبیاء و ائمه (ع) و نیز هویت بخشیدن به خویش دارد. اهمیت مناسک مذهبی عاشورایی آن‌چنان بالا است که فیشر برای نخستین‌بار از عبارت « پارادایم کربلا» (در کتاب *ایران از مباحثه مذهبی تا انقلاب*) یاد کرده و در نشانه‌شناسی فرهنگ ایران، بر نقش کربلا در فرهنگ ایرانی و نقش مراسم مذهبیِ عاشورا برای زنده نگه داشتن واقعه کربلا تأکید می‌کند (فیشر، ۱۹۸۰: ۱۲۹). بنابراین، واقعه‌ی کربلا موجب خیال‌پردازی‌های هنرمندان و نویسندگان بی‌شماری شده است و شناخت دقیق ظرفیت‌های این فضا با رویکردهای علمی اهمیت دارد. در این پژوهش، پژوهش‌گران در پی کشف چگونگیِ تغییروتحولِ تصویر فضای کربلا (فضای واقعی و عینی) در ذهنیت‌های متفاوت‌اند. هدف اصلی، شناخت لایه‌های فضایی‌ـ زمانیِ شکل‌دهنده‌ی فضای کربلا است و دراین‌راستا به‌دنبال شناخت و تأثیر نگاه‌های متفاوت در چگونه نقش کردنِ این لایه‌ها است. به‌عبارتی‌دیگر، با توجه به این‌که فضای واقعی کربلا از گذشته تاکنون بسیار متکثر و پویا بوده است، و به‌دنبال آن نیز، تصاویر ذهنیِ هنرمندان از این فضا متکثر و پویا بوده است، چه تصاویر خاصی از یک فضای واحد در آثار هنریِ ایجاد شده است؟ همچنین تبیین درجه ارجاعی هنرمند به فضای واقعی یا تخیلی کربلا، هدف دوم است. در این مقاله نویسندگان با توجه به اهداف موردنظر و برطبق رویکرد نقد جغرافیایی برتران وستفال به‌دنبال پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر هستند:

- بر مبنای نقد جغرافیایی وستفال، درجه‌ی ارجاعیت و تخیلی بودن فضای کربلای توصیف‌شده توسط هنرمندان چگونه است؟ به‌عبارتی‌دیگر، چه رابطه‌ای بین واقعیت فضا و بازنمایی آن وجود دارد؟
- با توجه به این‌که به‌واسطه‌ی رسوب‌گذاری فضا (که در اثر انباشتگی زمانی رخ می‌دهد) لایه‌های مختلف متنی در فضا و جغرافیا شکل می‌گیرد، آیا لایه‌های شکل‌دهنده‌ی فضای کربلا قابلیت معرفی فضا و هویت بخشیدن به هنرمند را داشته است؟
- آیا لایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی فضای کربلا در این فیلم‌ها مبتنی بر این‌که فضای کربلای زمان حال یا کربلای زمان واقعه را تصویر کرده‌اند، مبین محور درزمانی بوده‌اند؟
- هنرمند چگونه با تصویر کردنِ فضای کربلا موجب ایجاد دیالکتیکی میان خود و دیگری شده است؟

۱. کلیات پژوهش

۱-۱. پیشینه پژوهش

نقد جغرافیایی باوجود نوپا بودنش، بسیار موردتوجه پژوهش‌گران واقع شده، به‌طوری‌که به یک نظریه برجسته‌ی ادبی تبدیل شده است. این نقد در فرانسه توسط برتران وستفال مطرح شد. تلاش‌های وستفال در مقاله‌ی «درباره‌ی رویکرد نقد جغرافیایی به متون ادبی» در اصل نوعی بیانیه‌ی نقد جغرافیایی به‌شمار می‌آید و کتاب *نقد جغرافیایی: فضای واقعی و خیالی* نیز از دستاوردهای وستفال در این‌زمینه است. از دیگر نمونه‌های پژوهشی که از این نقد کمک گرفته‌اند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: رساله‌ی دکتری میلا پانژیک[۴] با عنوان «هرزگوین در اثر ادبیِ آنتوان برانکو سیمیک» به فضای بومی چهار دوره از آثار شاعر، بر پایه نقد جغرافیایی پرداخته است. همچنین «جغرافیای روایت: بازنمایی‌های مکان در ادبیات آفریقا» اثر داستین کرولی[۵]، با کمک از نقد جغرافیایی راه‌هایی را برای درک مفاهیمی چون ملت، یا محلی/جهانی ارایه داده و مدل نقد جغرافیایی را در تز خود گسترش داده تا محتوا و دستاوردهای کار خویش را به‌طورمستقیم درزمینه‌ی رشدِ نقد زیست‌محیطی پسااستعماری به‌کار گیرد. سانی هاکارینن[۶] نیز در «سرزمین تاریک»، مفاهیم کلیدی در تئوری پسااستعماری را طرح می‌کند و بر روی زمینه‌های تئوریک جدید فضاییِ نقد جغرافیایی و ژئوپلیتیک تمرکز می‌کند. در ایران نیز مقالاتی درزمینه‌ی ادبیات با روش نقد جغرافیاییِ انجام گرفته است. به‌عنوان‌مثال مقالاتی از بهمن نامورمطلق، نسرین خطاط، مینا مظهری و... در نقدنامه هنری ارایه شده است. همچنین به مقالات «بررسی تصویر شاعرانه فضا با تکیه‌بر رویکرد نقد جغرافیایی در شعر آپولینر و سپانلو» و «خوانایی فضا: یک رویکرد نقد جغرافیایی از شعر گیوم آپولینر و محمدعلی سپانلو» و «بازنمایی فضای معماری ایران از مجرای تخیلِ فرانسوی، با تکیه‌بر نقد جغرافیایی» از زهرا تقوی فردود، مقاله مستخرج از رساله شبنم نیک‌رفعت با عنوان «تحلیل هتروتوپیا در داستان‌های سولوی یک بازآمده نوشته‌ی کوسی افویی و معمای بازگشت» نوشته‌ی دنی لافری‌یر با تکیه‌بر نقد جغرافیایی برتران وستفال»، می‌توان اشاره کرد. اما تحلیل فضای کربلا در آثار هنری، با رویکرد نقد جغرافیایی موردمطالعه قرار نگرفته است. ازاین‌روی، تمرکز پژوهش‌گران این مقاله بر روی فیلم‌هایی است که فضای کربلا را تصویر کرده‌اند. آن‌ها با توجه به اصول اولیه‌ی نقد جغرافیایی، به‌دنبال کشف لایه‌های فضایی_ زمانی فضای کربلا هستند.

۱-۲. نمونه‌گیری و روش پژوهش

از آن‌جا که مسأله‌ی اصلی این پژوهش مطالعه‌ی تصویر فضای کربلا در فیلم‌های سینمایی است؛ و تعداد فیلم‌هایی که به موضوع کربلا پرداخته‌اند اندک است، در این‌جا پس از بررسی فیلم‌های مختلف که به‌طورمستقیم و غیرمستقیم به فضای کربلا پرداخته‌اند، سعی شده است تا فیلم‌هایی گزینش شوند که به‌طور مستقیم به فضای کربلا (هم در زمان واقعه و هم در زمان حال) اشاره می‌کنند. چه‌بسا فضای کربلای امروز اهمیتی کمتر از کربلای زمان واقعه ندارد؛ چراکه امروزه نگاه‌های بسیاری را به‌سوی خود جلب کرده است. از میان فیلم‌های گزینش‌شده، فیلم « روز واقعه» به فضای کربلای زمان واقعه می‌پردازد. فیلم « هیهات» نیز به‌واسطه‌ی اشاره‌های نمادینِ آن، هر دو فضای کربلای زمان واقعه و کنونی را دربر می‌گیرد. فیلم « کربلا» (ساخته‌ی کشور لهستان) نیز شامل فضای کربلای امروز می‌شود. چند نکته در گزینش این فیلم‌ها مؤثر بوده است، نخست، ملموس بودنِ بحث فضا در آن‌هاست. دوم، مبحث چندکانونگی است که وستفال بر روی آن تأکید دارد. در مفهوم ژئوکریتیکی، به کانون نگاه‌های متفاوت نسبت به فضای

مرجعی واحد، توجهی خاص می‌شود؛ بدین‌معنی که نقطه‌نظرات آن‌ها را در یک سطح موردبررسی قرار می‌دهند. ازآن‌میان، نقطه‌نظر درون‌زاد، بینشی بومی به فضا دارد و به‌طورمعمول در مقابل هرگونه نگاه بیگانه مقاومت می‌کند و خودش را به فضای آشنا محدود می‌سازد. بررسی نگاه‌های متفاوت که یک فضای واحد را تصویر کرده‌اند، کمک می‌کند تا محقق از استروتیپ فاصله بگیرد؛ چراکه بنابر نظر وستفال مفهوم یکپارچه‌ی فضا و ساکنانِ آن، ایجادکننده‌ی استروتیپ است؛ به‌این‌معنی که تمام تعاریف با یک طرحِ کلی ثابت‌شده وفق داده می‌شوند. در این پژوهش نیز سعی بر آن است تا با انتخاب نقطه‌نظرهای متفاوت که بازنمایی‌های متفاوتی از یک فضای مشترک ارایه داده‌اند، مخاطب به هویتِ اصلیِ فضای ارجاع‌داده‌شده، نزدیک شود و به‌گفته‌ی وستفال در همان حال نیز ثابت می‌شود که هرگونه هویت فرهنگی، نتیجه‌ی تلاش‌های پیوسته‌ی خلق کردن و دوباره خلق کردن است (وستفال، ۲۰۱۱: ۱۱۴). بنابر دیدگاه وی برای آن‌که از گزند استروتیپ در امان ماند باید نقاط دیدِ گوناگون یا همان چندکانونی را برای مطالعه‌ی بازنماییِ یک فضای واحد درنظر گرفت.

این پژوهش ازنظر هدف پژوهشی توسعه‌ای‌ـ ترویجی است و از روش تحقیق استقرایی کمک گرفته و با کنار هم قرار دادن داده‌های به‌دست‌آمده از مطالعه اسنادی و کتابخانه‌ای (از کتب و نشریات علمی درزمینه‌ی فضا و مکان و غیره) و با متد توصیفی‌ـ تحلیلی، برای رسیدن به هدف بهره می‌برد. درضمن از رویکرد نقد جغرافیایی که رویکردی میان‌رشته‌ای است برای مطالعه‌ی فضای کربلا از دو منظرِ متفاوتِ کارگردان مسلمان (به‌عنوان نگاه درون‌زاد) و کارگردان غیرمسلمان (به‌عنوان نگاه برون‌زاد) استفاده شده است، تا از مجرای آن اشتراکات و اختلافات کانون نگاه‌های متفاوت آشکار شود.

۱-۳. اهمیت مسأله

امروزه کربلا نگاه جهانیان را به‌سوی خود جلب کرده است؛ به‌ویژه پیاده‌روی اربعین در دهه‌های اخیر، منجربه گفتمان کربلا و موجب خلق انواع گونه‌های هنری همچون رمان‌ها، فیلم‌ها، نمایشنامه‌ها، نقاشی‌ها و حتی سفرنامه‌های فراوانی شده است. اما فضای کربلا در آثار هنری چنان‌که باید با روش‌های علمی و روشمند موردپژوهش واقع نشده است. درنتیجه شناخت دقیق ظرفیت‌های این فضا و شناساندنِ آن از ضرورت‌هایی است که موجب برانگیختن انگیزه‌ی پژوهش‌گران این مقاله شده است.

۲. چهارچوب نظری

۲-۱. فضا، زمان و فضا ـ زمان

برای مطالعه‌ی فضا، نخست لازم است به تفاوت‌های شاخص میان فضا و مکان اشاره کنیم. بنابه گفته‌ی لاروس دُ پوش[۷] فضا، گستره‌ی نامحدودی است که شامل تمام ابژه‌ها و گستره‌ی جهان بیرون از اتمسفر زمینی می‌شود و مکان به‌عنوان بخش مشخصی از فضا شناخته می‌شود (تقوی فردود و زیار، ۲۰۱۸: ۴۷۲). در اصل «در حالی فضا را گستره‌ای باز و انتزاعی می‌بینیم، مکان بخشی از فضاست که به‌وسیله‌ی شخصی یا چیزی اشغال شده است و دارای بار معنایی و ارزشی است» (مدنی‌پور، ۱۳۷۹: ۳۲، به نقل از پرتوی، ۱۳۷۹: ۸۳). افلاطون نیز «فضا را همانند یک هستی ثابت و از بین نرفتنی می‌بیند که هر چه به وجود می‌آید در داخل این فضا جای دارد» اما ارسطو «فضا را به‌عنوان مکان بیان می‌کند و آن را جزئی از فضای کلی‌تر می‌داند که محدوده‌ی آن با محدوده‌ی حجمی که آن را در خود جای داده است، تطابق دارد» (لقائی، ۱۳۷۸: ۶۸، به نقل از پرتوی). نیوتن نیز «معتقد به فضایی متشکل از نقاط، و زمانی متشکل از لحظات بود که وجودی مستقل از اجسام و حوادثی که در آن‌ها قرار می‌گرفتند، داشتند» (کبیر و حکمتی،

۱۳۷۸: ۲۷۳، به نقل از پرتوی). انیشتین با تئوری نسبیت خود تحول بزرگی در مفهوم فضا و زمان ایجاد کرد و «فضا، زمان، انرژی و جرم را باهم متحد کرد» (پرتوی، ۱۳۹۴: ۸۴). تا قرن ۱۹ م زمان بر مکان ارجحیت داشت و مکان به‌عنوان پس‌زمینه‌ای برای زمان درنظر گرفته می‌شد. به‌عبارتی، یک مکان، مطیعِ برنامه‌های مادی زمان می‌شد و تا آن‌جا اهمیت داشت که «جریانِ همگنِ» زمان در جایی اتفاق می‌افتاد. اما برتری زمان حدود اوایل قرن ۲۰ م به‌واسطه‌ی چند تن از نوابغ فیزیک و ریاضیات موردحمله قرار گرفت و نظریه‌های مربوط به فضاـ زمان مطرح شد، که دراین‌میان تأثیر نظریه نسبیت و تئوری فضاـ زمان‌بر روی رابطه‌ی میان فضا با زمان، و بر خوانشِ جدید زمان و ادراک متفاوت فضا، بسیار حایزاهمیت است. ژان پل آوفریِ چنین شرح می‌دهد: «در فضای عادی، که فاصله‌ی بین دو نقطه صفر است، ما می‌گوییم این دو نقطه بر هم منطبق‌اند. در فضا ـ زمان این‌گونه نیست: فاصله‌ی بین دو نقطه می‌تواند صفر باشد بدون آن‌که دو نقطه بر هم منطبق باشند» (آوفری، ۱۹۹۶: ۵۴). آن‌چه موجب تغییر نگرش‌ها درباره‌ی زمان و ایجاد خوانش‌های نوین فضایی شد، مسأله‌ی جنگ‌جهانی‌دوم و قطعه‌قطعه شدن تاریخ بود. نقد جغرافیایی نیز به‌دنبال فهم لایه‌هایی است که تاریخ را ثبت می‌کند، یک شهر را می‌سازد، به شهر هویت و سرگذشت می‌بخشد. سطح یک شهر و تمام فضاهای انسانی به لایه‌هایی که آن را شکل بخشیده است، وابسته است. پس زمان حال، آخرین مرحله‌ی زمان گذشته است و به‌دنبال آن فضای قابل‌ادراک، حاصلِ رسوب‌گذاری است. یعنی؛ «انباشتگیِ زمانی باعث می‌شود تا لایه‌های گوناگون متنی در فضا و جغرافیا ایجاد شود، چنان‌که زمان حال آخرین لایه است» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۵۰). فضاـ زمانمندی در نقد جغرافیایی، زمان و مکان را واحدی تفکیک‌ناپذیر می‌داند. یعنی یک مکان در طول زمان شکل می‌گیرد و متعلق به زمان حال نیست، بلکه لایه‌لایه‌های گوناگونی که هرکدام با زمانی خاص از گذشته پیوند می‌خورد، مکان را ایجاد می‌کند.

۲-۲. نقد جغرافیایی

هدف نقد جغرافیایی تحلیل تعاملات بین فضاهای انسانی و ادبیات است و وستفال بر میان‌رشته‌ای بودنِ آن تأکید دارد. بیشتر تحلیل‌های فضایی که در ادبیات صورت گرفته است، بر دیدگاه فردی تمرکز داشته‌اند که بسته‌به نوع ژانرِ آن، نقطه‌نظر یک شخصیت داستانی یا نویسنده را نشان می‌دهد. به‌عنوان‌مثال *بوطیقای فضای* گاستون باشلار فضای صمیمی را طرح می‌کند. وستفال تأکید می‌کند که در ایماگولوژی، رابطه‌ی بین Realeme و بازنمایی‌اش بررسی نمی‌شود، بلکه به رابطه‌ی افتراقی بین نگاه‌کننده[۸] و نگاه‌شونده[۹] می‌پردازد؛ درنتیجه، از پاسخ دادن به پرسشِ رابطه‌ی بین فضای نوشته‌شده و مرجع، طفره می‌رود (وستفال، ۲۰۱۱: ۱۱۲-۱۱۱). در *ایماگولوژی*، ما با مطالعه‌ی تصویر دیگری و در اصل تصویر فرهنگ دیگری در ادبیات و هنر روبه‌رو هستیم. ژانـ مارک مورا[۱۰] در تعریف ایماگولوژی بیان می‌کند که: «مطالعه‌ی بازنمایی‌های بیگانه در ادبیات است» (مورا، ۱۹۹۸: ۳۵). درنتیجه، مطالعه‌ی ایماگولوژیکال یک مطالعه‌ی خودمحور است. دانیل پاژو[۱۱] چنین تعریفی را از تصویر ارایه می‌دهد که: «تصاویر پدیدار شده یک «آگاهی» ایجاد می‌کنند، هرچند کوچک، اما ممکن است از خودش در ارتباط با دیگری، از اینجا در ارتباط با آن‌جا [آگاهی ایجاد کند]. درنتیجه تصویر، یک بیان است، ادبی یا نه، یک اختلاف معنی‌دار بین دو شیوه از واقعیت فرهنگی است» (پاژو، ۱۹۹۴: ۶۰). اما نقد جغرافیایی، رویکردی جغرافیامحور است و مکان‌ها را در مرکز بحث و مرجع فضایی ـ نه نویسنده و اثرش را ـ مبنای کار قرار می‌دهد. بنابراین، فرد باید ازیک‌سو، ارتباطِ بین درکَ مربوط به نویسنده و ازسوی‌دیگر بازنمایی هنری را موردپرسش قرار دهد (وستفال، ۲۰۱۱: ۱۲۷). نظریه نقد جغرافیایی وستفال دارای سه اصل نظریِ فضاـ زمانمندی،

مرزشکنی و ارجاعیت است که این اصول نظری به‌واسطه‌ی اصول روش‌شناختی که در چهار مقوله‌ی چند کانونگی، لایه‌نگاری، چند حسی و بینامتنیت، دسته‌بندی شده‌اند، موردبررسی قرار می‌گیرند. در این مقاله، بنابه محدودیت، به فضای کربلا از مجرای دو مقوله‌ی چندکانونگی و لایه‌نگاری پرداخته شده است تا به‌واسطه‌ی آن، کاربرد اصول فضاـ زمانمندی و ارجاعیت وستفال در تحلیل فیلم‌ها روشن شود. اگر نگاهی چندکانونی و ترکیبی برای مطالعه‌ی یک فضای واحد به‌کار گرفته شود، نتیجه‌ی حاصل از آن هرگز یک تصویر یکپارچه و ساده از آن فضا نخواهد بود، بلکه فرد یک تصویر عمیق چندلایه‌ای از آن فضای واحد به‌دست خواهد آورد.

۲-۲-۱. ارجاعیت[۱۲]

در نگاه وستفال سه نوع ارتباط میان واقعیت مکان و بازنمایی هنری آن وجود دارد: الف) مطابقت مکانی[۱۳]، ب) درآمیختگی چندمکانی[۱۴]، ج) سیاحت لامکانی[۱۵]. در مطابقت مکانی، میان بازنمایی و مرجع آن ارتباط واضحی برقرار است. در حالت دوم که درآمیختگی چندمکانی است، رابطه‌ی بین مطابقت مکانی و بازنمایی هنری آن به صفر می‌رسد. مثلاً شهرهایی که در دنیای واقعی فرسنگ‌ها از یکدیگر فاصله دارند، در دنیای خیالی در کنار هم به تصویر کشیده می‌شوند که این حالت به شکل‌های مختلفی صورت می‌گیرد. وستفال چهار راهبرد تداخل بین مرجع و بازنمایی‌اش را بر اساس نظر مک‌هیل، مشخص کرده است که عبارت‌اند از: گنجاندن[۱۶]، ترکیب چند فضا با یکدیگر[۱۷]، نسبت دادن امری غیرواقع به فضایی واقعی[۱۸] و برهم زدن بافت زمانی[۱۹] [یا عدم نسبت]. در حالت اول که گنجاندن نام دارد در دلِ فضایی که مرجع جغرافیایی دارد، یک فضایی تخیلی گنجانده می‌شود. در حالت دوم که ترکیب چند فضا با یکدیگر است، از کنار هم قرار دادنِ چند فضا مکانی جدید حاصل می‌شود که به این شکل در دنیای واقع وجود ندارد. در حالت سوم که نسبت دادن امری غیرواقع به فضایی واقعی است؛ در حالت چهارم نیز، مکان جغرافیایی فاقد مرجع زمانیِ واحدی است؛ یعنی می‌توان به‌طورهم‌زمان آن را به چندین دوره‌ی تاریخی نسبت داد. به‌عبارتی، در یک مکان، زمان‌های مختلف باهم درآمیخته شده است. سیاحت لامکانی، به آرمان‌شهر مربوط می‌شود. همان اتوپیا است که روی هیچ نقشه‌ی جغرافیایی قابل‌یافتن نیست (وستفال، ۲۰۱۱: ۱۰۲-۱۰۵).

در هر سه فیلم موردمطالعه، رابطه‌ی میان واقعیتِ مکان و بازنمایی آن از نوع اِجماع هوموتوپیک یا همان مطابقت مکانی است و هر سه کارگردان به‌نوعی فضای واقعی را تصویر کرده‌اند. در فیلم « روز واقعه»، فضای واقعیِ کربلا در عاشورای سال ۶۱ ه.ق، به کمک تخیل کارگردان و به‌واسطه‌ی نمادها بازنمایی شده است. در بخش‌های مختلف فیلم هیهات ازجمله در اپیزود چهارم با اشاره‌ی مستقیم به فضای داخل و بیرون حرم و فضای بین‌الحرمین و حتی با توجه به گفت‌وگوی همسر مرتضی که می‌گفت: «ما داریم می‌آییم کربلا» تصدیق می‌شود که به شهر واقعی کربلا اشاره می‌کند. فیلم لهستانیِ « کربلا» نیز به‌واسطه‌ی عنوان فیلم واضح است که این وقایع در شهر واقعی کربلا رخ داده است؛ همچنین مخاطب در بخش‌هایی از فیلم با تابلوی « محافظه الکربلا» که مقر فرماندهی نیروهای بلغارستانی و لهستانی است، روبه‌رو می‌شود. درعین‌حال، در پس‌زمینه‌ی بسیار کم‌رنگ برخی از سکانس‌ها نیز حرم‌مطهر مشهود است.

۲-۲-۲. چینه‌بندی یا لایه‌نگاریِ[۲۰] فضا

یکی از روش‌هایی که وستفال برای مطالعه‌ی فضاـ زمان به‌کار می‌گیرد، لایه‌نگاری (یا چینه‌بندی) است. نقد جغرافیایی به تأثیرگذاری زمان‌بر روی درک واقعیت فضا توجه دارد. یعنی راه ادراک فضا را، درنظر

گرفتنِ همه‌ی ابعاد فضا می‌داند و زمان و مکان را یک واحد تفکیک‌ناپذیر معرفی می‌کند و بر این باور است که مکان در طول زمان ساخته می‌شود. وستفال، مکان را یک سطح دوبعدی نمی‌بیند بلکه آن را لایه‌لایه درنظر می‌گیرد به‌طوری‌که هر لایه به زمانی خاص از گذشته پیوند می‌خورد و این لایه‌های مکانی که لحظاتِ گذشته را تجسم کرده‌اند، ناهم‌زمان هستند و رابطه‌ای پویا در میان آن‌ها وجود دارد (حاجی حسن عارضی و حسینی، ۱۳۹۲: ۶۷) در چشم‌انداز نقد جغرافیایی، چندکانونگی یا دیدگاه‌های متفاوت درباره‌ی بازنمایی از یک فضا اهمیت دارد و قلمروزدایی کردن[۲۱]، صُلبی و سختیِ استانداردهای سنتی را تعدیل می‌کند. تأثیرِ فاکتورِ زمانی بر خوانش فضا نیز به نسبی بودن نقاط دید بستگی دارد. چون هر فردی از یک نظام زمانیِ خاصی که مربوط به یک گروه یا فرهنگ خاصی است، پیروی می‌کند. تنوع زمان‌مندی‌هایی که به‌طورهم‌زمان در چندین فضا و حتی در یک فضای تک مشاهده و ادراک می‌شود، در یک « درزمانی»[۲۲] نیز بیان می‌شود. فضا در تقاطع لحظه و طول زمان قرار دارد. زمان حالِ یک فضا، شامل گذشته‌ای است که براساس یک منطق لایه‌نگاری جریان دارد. دولوز و گتاری نیز در بررسی‌های خود از لایه‌لایه‌شدگیِ فضا می‌نویسند که لایه‌های متفاوت «ضخامت بدنه‌ی زمین هستند... تجمعات، انعقادات، رسوبات، چین‌وچروک‌ها هستند» (وستفال، ۲۰۱۱: ۱۳۸-۱۳۷). دولوز و گتاری این لایه‌ها را در طبقه‌بندی خودشان «چینه‌ها»[۲۳] نامیده‌اند. هر چینه به‌واسطه‌ی « یکپارچگیِ ترکیبش» با دیگر چینه‌ها تمایز داده می‌شود و به‌عنوان یک زیربنا برای یک چینه‌ی دیگر عمل می‌کند؛ یعنی، یک‌طرفش همیشه با یک چینه‌ی دیگر روبه‌رو است (وستفال، ۲۰۱۱: ۱۳۸).

۳. تحلیل پیکره‌های مطالعاتی بر پایه نقد جغرافیایی

در این پژوهش برای بررسی فضای کربلا، با توجه به کانون نگاه‌های متفاوت، سعی شده تا حداقل یک نگاه غیرمسلمانان (به‌عنوان یک نگاه برون‌زاد یا غیربومی) درنظر گرفته شود. همچنین فضای کربلای زمان واقعه و فضای کربلای امروز، توأمان موردتوجه بوده است. بدین‌روی، به فیلم‌هایی چون: « روز واقعه»، « کربلا»، « هیهات» بسنده شده است.

۳-۱. فیلم روز واقعه: به کارگردانی شهرام اسدی محصول سال ۱۳۷۳ کشور ایران است. فیلم‌نامه‌ی آن توسط بهرام بیضایی و براساس سنت و آیین تعزیه نوشته شده است. تلاش شهرام اسدی بر این بوده است تا به فیلم‌نامه‌ی بیضایی وفادار باشد. بااین‌وجود، ناچار به تغییر بخش‌هایی نیز بوده است. ناگفته نماند بخش‌هایی از فیلم‌نامه به‌لحاظ انطباق با اسناد صحیح تاریخی دارای ایراد است که البته باوجود برخی اعتراض‌ها، مشکل‌ساز نبوده است.

فضاــ زمانِ اشاره شده در فیلم روز واقعه، خواننده را به فضا ــ زمان گذشته سوق می‌دهد. کارگردان با نشان دادنِ یک زمانِ کیفی سعی دارد گذشته را بازسازی کند و تاریخ دوردست روز واقعه در سال ۶۱ ه ق را باز بنمایاند. گوییکه «صحرای کربلا به وسعت تاریخ است» (آوینی، ۱۳۹۵: ۸۴). کارگردان بدین‌طریق «با هدایتِ زمانِ فضایی» (تقوی فردود و زیار، ۲۰۱۸: ۲۵۴)، بیننده‌ی خویش را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و با یادآوری چهره‌های نمادینِ کربلا / عاشورا و اشاره به فضاــ زمانی که قهرمانانش در روزگاری دیگر می‌زیستند، بیننده را به عرصه‌ی سیاسی گذشته وارد کرده و در پی آن نارضایتی خویش را از وقایع آن روزگار ابراز می‌کند. به باور لوئیس گلدمن، ارتباط نویسنده با مهم‌ترین تشکیلاتِ یک سطح جامعه در طول یک دوره‌ی معین لازم نیست، اما برای صحت اندیشه یا ارزش هنریِ یک اثر کافی است (بختیاری، ۲۰۱۶: ۶۲۶۴)، بنابراین هرگونه تغییرات اجتماعی باعث واکنش در بین نویسندگان و هنرمندان می‌شود. انسان‌ها در سرتاسر جهان واکنش مشابهی نسبت به استبداد و حکومت ظالم دارند. بنابراین کارگردان،

با اشاره به لایه‌های دیرین فضاـ زمان کربلا، دلالتی ضمنی را به فضاـ زمانِ سیاسیِ امروز نیز می‌تواند داشته باشد.

در فیلم روز واقعه، عبدالله در مسیر حرکتش به‌سوی مُنادی[۲۴]، «بازمانده‌هایی از معبدی کهن»، با مجسمه‌های سنگی از سَر، دست و چشم بزرگی افتاده بر زمین می‌بیند و مردی نیمه‌دیوانه در میان آن‌ها می‌گردد و تکرار می‌کند: «لات و منات و عزا؛ خدایان[۲۵] جاهلی که بر خاک افتاده‌اند... پدرانم متولیان معابد بوده‌اند...» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۳۶). بدین‌روی فیلم‌نامه‌نویس نقبی به گذشته‌ی دورِ اعراب جاهلی می‌زند، که در معابد نذرونیاز می‌کردند. فیلم‌نامه‌نویس رفتار دشمنان حضرت سیدالشهدا را همچون رفتار اعراب جاهلی می‌داند و آن‌ها را به بُت‌های زنده‌ی روی زمین تشبیه می‌کند. در جایی دیگر فضا ــ زمان روز واقعه به فضاـ زمانِ به صلیب کشیده شدنِ حضرت مسیح (ع) پیوند می‌خورد: «... شنیده‌ام امروز مسیح را در نینوا به صلیب می‌کشند... (بیضایی، ۱۳۹۰: ۴۲)، در *انجیل متا*، درباره واقعه به صلیب کشیده شدن حضرت عیسی چنین آورده است: «...بالاخره مسیح (ع) را در محلی به نام جُلجتا بر صلیب کشیدند...» (انجیل متا، باب ۲۷) در این‌جا با اشاره به دو فضایی که به‌واسطه‌ی رخ دادن رویداد در آن به نماد تبدیل شده‌اند، کارگردان سعی دارد به شباهت میان هر دو رویدادِ فضایی، تأکید کند. درجایی‌دیگر فضاـ زمانِ روز واقعه را به فضاـ زمانِ پیشگویان بدوی پیوند می‌زند که پیشگویی کرده بودند «... در روزی همچون این در آسمان دو خورشید می‌دمد...» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۵۱). وقتی عبدالله در جست‌وجوی سرزمینی است به نام کربلا، مرد جمازه‌نشین[۲۶] از او می‌پرسد: «آیا هرگز از کنار خرابه‌ها گذشته؟ ... آن‌سوی اطلال. ویرانه‌هایی که گاه در پس نقاب شن ناپدید می‌شود... این‌جا روزگاری پیش‌ازاین تمدنی کهن بوده است. شهر نینوا چه خون‌ها ریخت... نام قدیمی کربلا این است...» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۵۶). دراصل در این بخش با سه لایه‌ی فضا ــ زمانی روبه‌رو هستیم. در یک لایه، نویسنده به‌واسطه‌ی آن، فضاـ زمانِ روز واقعه را شرح می‌دهد که در آن، سرزمین کربلا محل رخ دادن واقعه‌ی کربلا است. لایه‌ی دیگر به دوران کهن‌تر و تمدن آشور بازمی‌گردد؛ تمدنی که پادشاهانش با رسیدن به مقام فرماندهی، یکی از پایتخت‌هایشان نینوا[۲۷] بود، دولتی که قلمروش از دجله تا نیل و از خلیج‌فارس تا آسیای صغیر گسترده بود. آشوریانی که در پیِ چند صد سال جنگ بی‌وقفه با همسایگان و خراج‌گزاران خویش آبدیده شده و به ملتی سخت‌دل و بی‌رحم تبدیل شده بودند که از شرارت‌هایشان در طی جنگ‌های سراسر دنیای کهن با تلخی یاد می‌شود (گاردنر، ۱۳۷۴: ۵۹). و به‌این‌ترتیب مشاهده می‌شود که لایه‌های ناهم‌زمان به یک فضا پیوند خورده است. در ادامه‌ی فیلم‌نامه با لایه‌ی سوم فضاـ زمانی روبه‌رو می‌شویم که اشاره به ایوان مدائن دارد: «ویرانه‌هایی؛ با الواحی بر آن‌ها خطوط نامکَشوف، و تندیس‌های شکسته. شبلی از کنار بنایی بزرگ و نیمه ویران با خم طاق گنبدی‌اش...» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۵۶). همچنین با اشاره به زنی که گریزان از سپاه است و در جوابَ عبدالله درباره‌ی هویتش می‌گوید: «... در زمین مادری‌ام مرگِ تبار خود دیدم، و در زمینی که بندی‌ام کرد مرگ نابه‌کار درفشِ آبنوس بر سر دلبندانم آورد. مگر این کودکی شیرخواره[۲۸] بود که اینک به نیزه مهمان است. ...» نکته‌ی مهم دیگر این است که فیلم‌نامه‌نویس در این‌جا تلاش کرده است تا با ایجاد «ما» و «دیگری» به شکل‌گیری هویت کمک کند. شکل‌گیری ما، با اشاره به جمله‌ی «در زمین مادری‌ام مرگ تبار خود دیدم» آشکار می‌شود که اشاره دارد به حمله‌ی اعراب به ایران در دوره‌ی ساسانی و به اسارت گرفتنِ ایرانیان، و دیگری نیز با اشاره به جمله‌ی «در زمینی که بندی‌ام کرد مرگ نابه‌کار درفش آبنوس بر سر دلبندانم آورد» آشکار می‌شود که اشاره دارد به فضای کربلا در روز واقعه و کُفّاری که امام‌حسین (ع) و خاندان و یارانش را شهید کردند. و در ادامه می‌گوید: «اسب من بیا؛ پشت بده؛ به تک برو؛...؛ بتاز تا ایرانِ ویرانه! شاید زمین مادری‌ام بشناسد و بشکافد و پناه دهد» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۵۸).

«نقد جغرافیایی می‌کوشد تا نشان دهد که حالت فعلیِ فضاهای انسانی، نامتجانس است. که زمان حالِ این فضاها به آهنگ‌هایی ناهم‌زمان وابسته است. این ناهم‌زمانی که فضاهای انسانی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد، ساختار ذهنی مبهم یا اصلی ناملموس نیست» (وستفال، به نقل از کریمیان و حاجی حسن عارضی، ۱۳۹۶: ۲۸). بدین‌روی، با توجه به تفکیک‌ناپذیریِ فضاـ زمان، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان هر دو تلاش کرده‌اند تا به یاریِ لایه‌های زمانیِ گذشته، فضای واقعه را توصیف کنند: «...سوگند به خدایی که در طور ظاهر شد و سپس بر صلیب[۲۹] رفت و از آن‌جا به مکه درآمد...» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۳۳). نویسنده‌ی فیلم‌نامه به کمک آرایه تلمیح، فضا ـ زمان را به فضاـ زمانِ قبل از واقعه‌ی کربلا پیوند می‌زند و سرزمین کربلا را با جغرافیای انسانیِ دیگر (یعنی طور سینا، جُلجُتا، کعبه؛ فضاهایی که به‌واسطه‌ی رویدادهایی که در آن رخ داده است به نماد تبدیل شده‌اند) مرتبط می‌کند تا به یکی بودنِ مسیر دعوت پیامبران اولوالعزم اشاره کند و بدین‌طریق همه اهداف را به هم پیوند می‌زند و به‌ویژه «نزدیکی بسیاری بین دو حرکت فدا شدن و شهادت عیسی (ع) و حسین (ع)» (بارا، ۱۳۹۴: ۹۱) می‌بینند. در این جغرافیای انسانی، طور سینا، جُلجُتا و کعبه، نماد جغرافیایی و نشانه‌ای برای انعکاس و بازتاب فرهنگ، تاریخ و ارزش‌هاست. در اصل به ارزش‌های مکان که ارزش فرهنگی است، اشاره شده است تا به‌واسطه‌ی آن به ایجاد هویت افراد در پیوند با مکان کمک کند. دیوید تراسبی در باب ارزش‌هایی که می‌توان آن‌ها را در مکان‌های تاریخی یافت، شش دسته را تفکیک کرده است: ارزش زیبایی‌شناسی، ارزش معنوی، ارزش اجتماعی، ارزش تاریخی، ارزش نمادین؛ و ارزش اصالت. ازاین‌میان، ارزش معنویِ مکان می‌تواند به حس هویت جامعه به‌مثابه‌ی یک کل و هویت افرادِ آن کمک کند. ارزش معنوی می‌تواند حس اعتمادبه‌نفس فرهنگی و حس ارتباط میان امر محلی و امر جهانی را فراهم کند. ارزش تاریخی نیز به‌نوعی با برقراری ارتباط با گذشته و آشکار کردن خاستگاه زمان حال به تعریف هویت کمک می‌کند. درحالی‌که ارزش نمادین حامل معنا و اطلاعاتی است که به جامعه کمک می‌کند تا هویت خود را تفسیر و بر شخصیت فرهنگی خود تأکید کند (تراسبی، ۱۳۸۲: ۱۳-۱۴).

۳-۲. فیلم هیهات: که محصول سال ۱۳۹۵ ایران است، یک فیلم چهار اپیزودی با موضوعی اجتماعی و مفاهیمی عاشورایی است. اپیزود اول که به‌واسطه‌ی پنجره‌های ضریح حضرت، به حرم پیوند می‌خورد، حکایت مادری سالخورده و بیمار است که سال‌ها در آرزوی زیارت کربلا بوده و درحال‌حاضر نیز در بستر بیماری است. داستان فیلم مربوط به عبور ضریح جدید امام‌حسین (ع) از نزدیکیِ محل سکونت او است، که فرصتی ایجاد کرده تا در لحظات واپسین عمرش حداقل ضریح مولایش را زیارت کند. در این بخش به مقوله زیارت در فرهنگ شیعیان پرداخته شده است، که از تعلق‌خاطر مسلمانان به این اماکن مقدس نشأت می‌گیرد. بنابر نظر پرتوی «بین حس مکان و هویت فرهنگی ـ اجتماعی ارتباط معناداری وجود دارد. حس مکان را می‌توان حس تعلق داشتن به محیط و حس تداوم دانست» (پرتوی، ۱۳۹۴: ۱۲۳). از دیدگاه روان‌شناسی محیطی نیز، مهم‌ترین معنای حس مکان به تجربه‌ی رابطه‌ی نمادین فرد یا گروه و مکان مربوط است که می‌تواند در عین فرهنگی بودن از دیگر منابع اجتماعی، سیاسی، تاریخی و فرهنگی نیز معنا گرفته و تقویت شود (فلاحت، ۱۳۸۵: ۶۱). از دیدگاه سیتا لو[۳۰] یکی از انواع رابطه‌ی نمادین میان انسان و محیط، ارتباط زیارتی است: «زیارت یک مکان به معنای تمایل به دیدار دیگران و مشارکت در مراسم است که نوع خاصی از تعلق مکانی است. معمولاً در زیارت تجربه‌ی مکان موقتی است ولی حس مکان به دلیل اهمیت مذهبی ـ معنوی یا اجتماعی ـ سیاسیِ مکان، مدت‌های مدید دوام می‌یابد» (فلاحت، ۱۳۸۵: ۶۱). ازنظر اِسکَنل و گیفورد[۳۱] نیز «دلبستگیِ مکانی به‌عنوان ادراک، همان‌طور که شامل ساخت معنای مکان و ارتباط با آن می‌شود، شامل شناختی که نزدیکی به یک مکان را تسهیل کند نیز می‌شود» (پورجعفر و دیگران، ۱۳۹۴، ۴۶). بنابراین دلبستگی مکانی علاوه‌بر این‌که موجب

ارتباط عاطفی با کربلا و حرم‌مطهر می‌شود، نزدیکی به آن را نیز تسهیل می‌کند و دلیل علاقه‌ی بازگشت مکرر افراد برای زیارتِ کربلا و تمایل به حفظ نزدیکی با آن مکان، همین است. به قول مَزومدار[۳۲]: «سفرهای زیارتی گونه‌ای دیگر از رفتارهایی است که تمایل به حفظ نزدیکی به مکانی شاخص را نشان می‌دهد» (فلاحت، ۱۳۸۵: ۴۶).

در اپیزود اول هیهات، کارگردان با انتخاب ضریح حضرت امام‌حسین (ع) پا به عرصه‌ی جغرافیای نمادین نهاده است و این ضریح نیز در حیطه‌ی نشانه‌های جغرافیایی است. درست است که اسمی از کربلا بر خود ندارد، ولی به‌صورت ذهنی و انتزاعی یادآور کربلا است و برای شهر کربلا و کشور عراق، نماد جغرافیایی است. در جغرافیای انسانی، از نشانه‌ها با اصطلاح « نماد جغرافیایی» یاد می‌شود. دراصل، این ضریح یک شاخص مکانی ــ فضایی است و نشانه‌ای برای انعکاس و بازتاب فرهنگ، تاریخ و ارزش‌ها است و درعین‌حال هویت‌ساز است (عقیلی و احمدی، ۱۳۹۰: ۶). ضریح جدید، که نمونه‌ای از هنر ایرانی و تعلق‌خاطر آن‌ها به اهل‌بیت است، اولین ضریح مردم‌ساز است؛ یعنی همه‌ی هزینه‌ی ساخت ضریح، مردمی بوده است (قِزِلی، ۱۳۹۳: ۳۵). این ضریح، نزدیک‌ترین لایه‌ی زمانی را آشکار می‌کند، و قرار است به‌جای ضریح قبلی بر مزار امام‌حسین (ع) آرام بگیرد. در جغرافیای فرهنگی، نشانه‌ها واجدِ ویژگی‌ها، متن و شرایط زمانی هستند و معانی را در دل خود دارند. این معانی از طریق فرهنگ به ظهور می‌رسند (عقیلی و احمدی، ۱۳۹۰: ۷). امروزه، ضریح امام نماد تبلور وحدت شیعیان و بیعت با امام و ولایت است.

اپیزود دوم، حکایت سردار موسوی، جانباز جنگ‌تحمیلی است که راهیِ کربلا است. روستای زادگاهش آب ندارد و با مشکل لایروبی نهر و پاک‌سازی آن از مین مواجه است. سردار تصمیم می‌گیرد با به‌تعویق انداختن سفرش، وارد عمل شود. نهری که قرار است لایروبی شود از کنار نخلستان سوخته‌ی بی‌سَر عبور می‌کند. کارگردان با استعانت از بیان استعاری فضاــ زمانِ بیننده را به دولایه‌ی فضا ــ زمانی؛ یعنی دوران جنگ‌تحمیلی ایران و عراق و کربلا در زمان واقعه پیوند می‌زند و درعین‌حال پای بر عرصه‌ی جغرافیای اسطوره‌ای نیز می‌گذارد. می‌دانیم که «کهن‌نمونه‌ها در روان آدمی پنهان‌اند، بی‌آن‌که انسان از آن آگاه باشد. تنها گاه در خودآگاهی متجلی می‌شوند، آن‌هم به‌گونه‌ای نمادین... روان انسان در همه‌ی اعصار به خلق نماد پرداخته است. این نمادها در اسطوره‌ها، آیین‌ها، شعایر و مناسک و به‌طورکلی در رفتار انسان متجلی گردیده‌اند» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۵۱-۵۲). یکی از این کهن‌الگوها درخت است که «ذهن نمادساز و اسطوره‌پرداز بشر، درخت را به‌عنوان کهن‌الگوی جاودانگی و نامیرایی می‌شناسد» (دهقانی یزدلی، ۱۳۹۳: ۱۱۰). کهن‌الگوها دارای ثبات و قوام هستند و با شرایط فرهنگی تغییر نمی‌کنند. اما هنگامی‌که کهن‌الگوها مصداق پیدا کنند، نماد شکل می‌گیرد. در اصل نماد، یک کهن‌الگوی فرهنگی شده است (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۸-۲۹). مثلاً وقتی کهن‌الگوی درخت به شکل درخت نخل مصداق می‌یابد، درخت نخل، نماد می‌شود؛ این نماد در فرهنگ‌های متعددی در خاورمیانه و بین‌النهرین، ازجمله ایران دیده می‌شود (صادقپور، ۱۳۹۶: ۱۰۶). البته نمادها با توجه به دگرگونی‌های اجتماعی، فرهنگی و یا مکانیــ زمانی قابل‌تغییر هستند. آن‌هنگام که نماد دارای روایت شود، به اسطوره تبدیل می‌شود. بنابراین اسطوره «الگوهای تکرارشونده‌ی روایت‌دار در یک فرهنگ است» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۳۱). کهن‌الگوی درخت نیز وقتی مصداق نخل به خود می‌گیرد، به نماد تبدیل می‌شود و این درختان نخل سوخته‌ی بی‌سَر که روایت‌دار شده‌اند به اسطوره تبدیل شده‌اند؛ و در بسیاری از آثار هنری ایران مربوط به ادبیات و هنر مقاومت، تکثیر شده‌اند. در این نوع هنرها درخت نخل به یکی از نمادهای جنگ، دفاع، مقاومت و ایثار تبدیل شده است.

اپیزود چهارم نیز به مدافعین حرم پیوند می‌خورد. روایت مرتضی ــ پزشک ایرانی ــ است که برای خدمت به زائرین اباعبدالله به کربلا رفته و مدافع‌حرم شده است. وستفال همچون سوجا[۳۳]، بر فضای سوم، یعنی همان فضای زندگی تأکید می‌کند. سوجا بر این باور است که فضای جغرافیایی تنها روابط ابژه‌ها (فضای عینی) نیست. همچنین صرفاً روابط سوژه‌ها (فضای ذهنی) نیز نیست، بلکه برآیند روابط سوژه‌ها ــ ابژه‌ها (فضای زندگی) است؛ به‌گونه‌ای که با پررنگ شدن هرچه‌بیشترِ فضای سوم (فضای زندگی) در جغرافیا، نقش سوژه‌ی اجتماعی (اندیشنده‌ی زیست‌کننده در بافت اجتماعی) پررنگ‌تر می‌شود (صادقی، ۱۳۹۳: ۶۴). در اپیزود چهارم نیز تأکیدِ بیشتر بر روی فضای زندگی در کربلا است، که نقش انسان به‌عنوان سوژه اجتماعی در آن‌جا بسیار پررنگ است. در این بخش با شهر کربلا، جاده‌های بیرون از شهر، موکب‌هایی که نشان از فعالیت انسانی در بُرهه‌ای از زمان را در خود دارند، خیابان‌ها و تابلوهای راهنما و حتی هتلی که نرگس همسر مرتضی در آن‌جا مستقر است، روبه‌رو هستیم؛ و این بخش نزدیک‌ترین لایه‌ی فضایی ــ زمانی را نمایانده است. وقتی کارگردان، لحظه‌ای، تصویرِ جاده‌ی بیرون از کربلا و موکب‌ها را نشان می‌دهد در اصل آن را یک فضا با ارزش‌گذاریِ فرهنگی درنظر گرفته است که علاوه‌بر دلالت‌های اولیه‌اش بر فضایی که مردم در آن‌جا زندگی، رفت‌وآمد و کار می‌کنند، دارای دلالت‌های ضمنی نیز است. در اصل فضای راهپیمایی اربعین به یک متنِ خوانش‌پذیر تبدیل شده است چراکه پا به عرصه‌ی جغرافیای فرهنگی نهاده است. چون مکان، محصول یک فعالیت فرهنگی در فضاست؛ فعالیتی که طبیعت خام را به فرهنگ تبدیل کرده است، فضای تهی را به فضای اشغال شده، طبقه‌بندی‌شده و معنادار تبدیل کرده است (سجودی، ۱۳۹۰: ۸۱). به‌نظر می‌رسد یک رابطه‌ی نشانگی دوسویه بین انسان و مکان وجود دارد. یعنی گاهی انسان به مکان تشخص و معنا می‌بخشد و گاهی نیز انسان خودش به‌واسطه‌ی مکان هویت و معنی می‌یابد. جاده‌های پیاده‌روی کربلا در هنگام اربعین، به دلیل شرایط گفتمانی جدید ــ گفتمان کربلا و پیاده‌روی اربعین ــ که به آن افزوده شده است، ویژگی‌های معنایی جدیدی پیدا می‌کنند و به‌دلیل روایت بزرگِ مغناطیس عشق و جاذبه‌ی کربلا[۳۴]، به مکانی روایی تبدیل شده است. در اصل روایت، توانسته است که این جاده‌ی پیاده‌روی را بازپردازی کرده و ارزش‌های جدیدی را در آن ثبت نماید. (شعیری، ۱۳۹۱،۲۴۴ – ۲۴۰) روایتی در این جاده‌ها تحقق یافته است که ویژگی‌های معنایی و کیفیِ خود را به آن منتقل کرده است و هویت این مکان را دچار تحول نموده است. رلف[۳۵] بر این باور است که با تشکیل مثلثی از «مشخصات کالبدی»، « فعالیت‌ها» و «معانی»، هویت مکانی شکل می‌گیرد[۳۶]؛ یعنی در هر مکانی این سه به هم مرتبط شده و یک رابطه‌ی دیالکتیکی را شکل داده و تشکیل یک ساختار می‌دهند (رلف، ۱۳۹۰: ۵۶)؛ و این‌گونه است که جاده‌های پیاده‌روی اربعین با کالبد خاص خود، و کنش زائران با توجه به هویت فردی، تجارب جمعی و اعتقادات آن‌ها و همچنین مفاهیمی که نسبت به کربلا و عاشورا کسب کرده‌اند، و نیز، مسیر حرکت به سوی حرمین مطهر به مکانی مهم برای ایشان تبدیل شده و هویت‌ساز می‌شوند.

در اپیزود چهارم فیلم هیهات، نقش انسان ــ این سوژه‌ی متفکر ــ ازاین‌لحاظ پراهمیت است که انسان، مدافع شهر، مدافع‌حرم مقدس شده است. پیوند بین انسان و شهر بسیار قوی است و نکته‌ی حایزاهمیت آن، حضور مرتضی به‌عنوان یک «غیرعراقی» و «غیرکربلایی»، برای خدمت به زائرین در کربلا است. صحنه‌ای از فیلم، تشییع پیکر شهید مدافع‌حرمی را در فضای بین‌الحرمین و فضای داخلی حرم نشان می‌دهد. چنان‌که ذکر شد در یک مطالعه‌ی در زمانیِ فضا، مطالعاتی درباره‌ی تغییر فضا در طول زمان و در تاریخ صورت می‌گیرد. مثلاً ویرانه‌های یک شهر، یک هویت درزمانیِ شهر را، و به‌همین‌دلیل عمقِ آن را بیان می‌کند. در صحنه‌هایی که تصویر حرم سیدالشهدا و بین‌الحرمین را در موقعیت‌های متفاوتی چون

زیارت زائرین و گوش دادن به خطبه‌های حضرت‌زینب (س)، تشییع پیکره شهید مدافع‌حرم در فضای بین‌الحرمین و در درون حرم، در نشستی شبانه بین مرتضی و رفقای شاعر عراقی نشان می‌دهد، می‌توان به‌واسطه‌ی مطالعه‌ی درزمانیِ فضا، این تغییرات را مشاهده کرد. حضور گنبد و مناره‌های حرم تاریخ شهر و هویت ساکنانش را بازگو می‌کند. شهری که قدمت آن به زمان بابلی‌ها بازمی‌گردد و برخی پژوهش‌گران نام کربلا را مشتق شده از واژه عربی « کوربابل» که مجموعه دهکده‌های قدیمی بابل ــ همچون نینوی، غاضریه، کربله، کربلا، نواویس، حیر و حائر ــ بوده است، می‌دانند (آل‌طعمه، ۱۳۷۳: ۲۱). شهری که اگرچه با شهدای کربلا هویت گرفته است، اما به‌گفته امام‌صادق (ع) «... مگر نمی‌دانی که خداوند سبحان قبل از این‌که مکه را حرم خود بگیرد، کربلا را حرم امن و مبارک خود گرفت» (الحر العاملی، ج ۱۴: ۱۴۱۶، ۵۱۴). کربلا در زمان رخ دادن واقعه عاشورا، بیابانی بیش نبود، و برای نخستین‌بار بعد از واقعه و خروج عمر ابن سعد، قوم بنی اسد مرقد و مزارهای شهدای کربلا را در محل کنونی‌شان دفن کردند (ابن طاووس، ۱۳۸۴: ۱۹۳)؛ بدین‌ترتیب، به‌تدریج شهر پی‌ریزی شد و در طول تاریخ بارها مورد حملات دشمنان قرار گرفت و باز مرمت شد. گنبد طلاکاری شده‌ی حرم در دوره قاجار سه بار طلاکاری شده بود، و سومین‌بار آن به دستور ناصرالدین‌شاه انجام شد (آل طعمه، ۱۳۷۳: ۴۳). اما نزدیک‌ترین لایه‌ی زمانی در این بخش، فضای بین‌الحرمین است، که پس از سقوط صدام، توسعه‌ی آن به‌عنوان یکی از طرح‌های مهم ستاد بازسازی و توسعه عتبات عالیات ایران و عراق موردبررسی قرار گرفته و اجرایی شد. پروژه‌ی سنگ‌فرش بین‌الحرمین (به‌گونه‌ای که در اپیزود چهارم نشان داده شده است) در سال ۱۳۸۹ آغاز شده و در مرداد سال ۱۳۹۲ به پایان رسیده است (URL: www.fa.mobile.wikishia.net).

به‌گفته‌ی سجودی، مکان «به‌واسطه‌ی عوامل دیگری چون طبقه‌ی اجتماعی، ثروت، قدرت سیاسی و...» (سجودی، ۱۳۹۰: ۸۵) نیز نشان‌دار می‌شود. سرزمین کربلا نیز به‌واسطه‌ی حضور سیدالشهدا و خاندان و یارانش نشان‌دار شده است. کربلا پس از واقعه، به‌واسطه‌ی یک رویداد و نیز تدفین شهدا در آن‌جا برای نخستین‌بار نشان‌دار شده است. «هیچ مکانی نیست که به نحوی به هویت سوژه مرتبط نباشد. و هر مکانِ هویتی مکانی است معنادار، عاطفی، شناختی، انسان‌شناختی... پس مکان معنادار است. و این نه به دلیلِ حضور فیزیکیِ مکان؛ بلکه به سبب تعامل و آمیختگی انسان با مکان» (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۲) است که معنادار می‌شود. مسلمانان و مذهب شیعه نیز در نشان‌دار شدن و هویت یافتنِ کربلا نقش به‌سزایی داشته‌اند. از آن‌جا که یک رابطه‌ی دوسویه بین انسان و مکان برقرار است، کربلا علاوه‌بر این‌که از زمان واقعه به‌واسطه‌ی وجود مقدس امام و یارانش هویت گرفته است، ازآن‌زمان تاکنون به هزاران انسان از تمام دیاران و روزگاران و ادیان هویت بخشیده است. حضورِ همه‌ساله زائران در کنار مرقد امام و در بین‌الحرمین تلاشی است تا به‌واسطه‌ی آن به خود معنایی چون آزادگی و حُریت، بودن در مسیرِ حسین (ع)، پیوند با روحِ انقلاب حسین (ع)، بیداری وجدان آدمیت، پایداری بر عقیده، قیام علیه ظلم و استثمار و... ببخشند. بنابرَاین، انسان به مکان معنی و تشخص می‌دهد و خود نیز با مکان، معنی و هویت می‌یابد. کربلا نیز از شهدای کربلا، هویت یافته است. هر انسانی نیز که پا به این شهر نهاده، در یک رابطه‌ی هم‌نشینی با بارگاه مقدس اباعبدالله و حضرت‌عباس (ع) به خود تشخص بخشیده است. چنان‌که سجودی ابراز می‌دارد:

> *«درواقع تعلق به‌جایی داشتن، جایی بودن، نگرش ما به جاهای متفاوت، تمایل ما به این‌که نشان دهیم ما به این یا آن مکان تعلق داریم و نه مکان‌های دیگر، و یا به‌طورکلی معناهایی که مکان به جنبه‌های متفاوت زندگی ما می‌دهد، نقشی که مکان در موقعیت متفاوت گفتمانی به شکل‌گیری ماهای متفاوت و دیگری‌های متفاوت بازی می‌کند مکان را به یک زیر رَمزگان پویا و فعال فرهنگی تبدیل می‌کند...» (سجودی، ۱۳۹۰: ۸۳).*

وقتی مرتضی و ابوطوبی و دیگر رفقا در بین‌الحرمین نشسته‌اند و درباره‌ی خطبه‌ی حضرت‌زینب (س) سخن می‌گویند، علاوه‌بر این‌که بین‌الحرمین به‌عنوان یک لایه‌ی فضاـ زمانیِ نزدیک به زمان حال معرفی شده است، در اصل این افراد را متعلق به آن مکان می‌داند؛ به‌طوری‌که از آن مکان هویت می‌گیرند. این مکان، در شرایط گفتمانیِ حاضر، منجر به ایجاد « ما» و « دیگری»های متفاوتی شده است. مرتضی که پزشک ایرانی است و قبلاً از ما بوده است در کنار رفقای عرب عراقی و اهل‌کربلا که پیشتر دیگری بوده‌اند، نشان داده شده که مکان بین‌الحرمین عامل پیوند میان آن‌ها شده است. در موقعیتِ گفتمانیِ حاضر که به شکل‌گیریِ مدافعین حرم منجر شده است، مرتضی به همراه رفقای عراقی یک ما در تقابل با داعشی‌ها به‌عنوان دیگری شکل داده‌اند. همچنین مخاطب به‌واسطه‌ی شنیدن خطبه‌ی حضرت‌زینب (س) به فضاـ زمان شام پس از واقعه‌ی کربلا و بارگاه یزید و به‌طور هم‌زمان به سوریه‌ی کنونی که درگیر جنگ با داعش است، سوق داده می‌شود. کارگردان نقش مهمی را در ایجاد یک فضا براساس پروژه‌ی سیاسی ایفا می‌کند.

۳-۳. فیلم کربلا: به کارگردانی کریستُف لوکازوویچ[۳۷]، محصول سال ۲۰۱۵ کشور لهستان است. این فیلم تلاش دارد با انسانی نشان دادن شخصیت‌های اصلی داستان و روابطشان آن‌ها را به‌عنوان قهرمان تصویر کند. در نقطه مقابل نیز، ضدقهرمان‌های فیلم را فاقد احساسات انسانی نشان داده و به‌عنوان تروریست معرفی کند. پس‌ازاین که در سال ۲۰۰۳، آمریکا به عراق حمله کرد و رژیم صدام را سرنگون کرد، لهستان به‌عنوان یکی از اعضای جدید ناتو، ۲۵۰۰ سرباز قوی و وابسته را به عراق فرستاد. براساس داستان این فیلم، شورشیان عراقی ــ شماری از سربازان ارتش المهدی (جیش المهدی) ــ در طول تعطیلات عاشورا در کربلا، به شهرداری حمله می‌کنند. یگان لهستانی و ده‌ها نیروی‌ویژه‌ی بلغاری موظف شدند از شهرداری کربلا دفاع کنند.

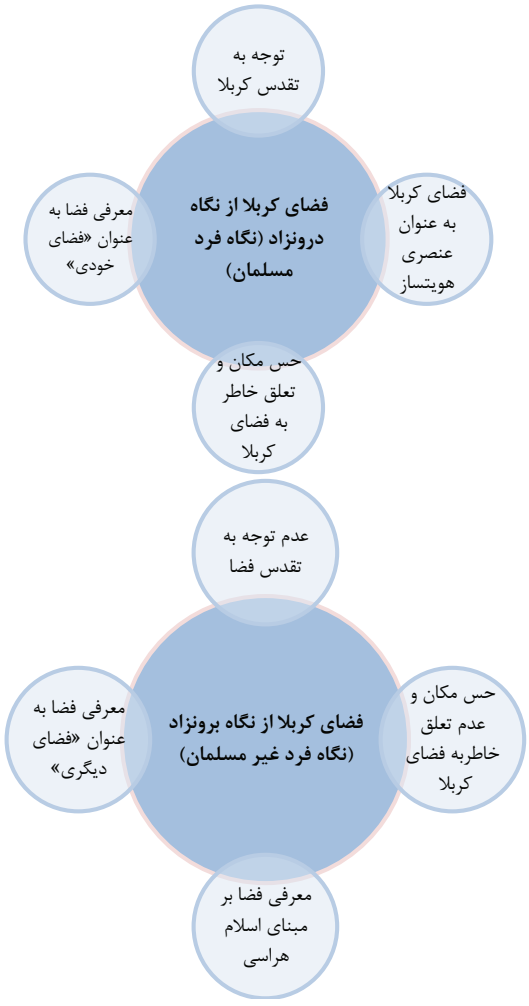
این فیلم نیز بیشتر بر روی فضای شهر کربلا در سال ۲۰۰۳ تأکید دارد و نقش انسان به‌عنوان سوژه اجتماعی در آن بسیار پررنگ است. در آغاز فیلم، ماشینی حامل نیروهای لهستانی به شهر کربلا است، و خیابان‌ها پر از سروصدا و ازدحام افراد و عبورومرور ماشین‌ها تصویر شده است. در میان شلوغی‌ها، جوانان با پرچم سبز در دست و با پای پیاده در حال عبور از جلوی ماشین‌ها، درحال رفتن به سمت حرم‌مطهر هستند. فرید ــ یکی از نیروهای بومی و دولتیِ عراق ــ در پاسخ به چراییِ این شلوغی شرح می‌دهد که دهم محرم است. دهم محرم، روزعاشورا یکی از مهم‌ترین روزها برای شیعه است. در نمایی از شهر نیز مردم در حال انجام کارهای روزانه‌ی خویش‌اند. نمای ساختمان‌های شهر، سروصداهای فراوان، فروشندگان و چرخ‌دستی‌ها، بوق ماشین‌ها و... نشان از یک سطح زندگی پایین و پُر هرج‌ومرج مسلمانان دارد. در این صحنه‌ها، کارگردان با یک نگاهی گذرا به مسأله‌ی عاشورا، فضا ــ زمانِ گذشته‌ی واقعه کربلا را به مسلمانان و شیعیان در زمان حال پیوند زده، ولیکن هیچ توضیحی درباره حقیقت واقعه‌ی عاشورا نداده است. همچنین کارگردان در بخش‌های مختلفی از فیلم، در پس‌زمینه‌ی برخی از صحنه‌ها، تصویر حرم‌مطهر را به‌عنوان یک مکان مقدس بدون اشاره به‌جایگاه آن در دین‌اسلام و مذهب تشیع، به‌صورت کم‌رنگ نشان داده و به حضور پررنگ این مکان و تنیدگی آن در تاروپود زندگی مسلمانان نپرداخته است و این تنها لایه‌ی فضاـ زمانی از شهر کربلا است که به آن پرداخته شده است. از آن‌جا که کارگردان لهستانی (با نگاه غیربومی؛ غیرمسلمان) احساس تعلق قدسی به فضای کربلا ندارد، فضا برای او یک فضای دیگری است که فقط یک رویداد را (جنگ داخلی عراق و نیروهای آمریکا و ناتو) نشان می‌دهد. به‌همین‌جهت کارگردان به فضای کربلا به‌صورت « لحظه‌ای» می‌نگرد. اما برای فرد مسلمان و شیعه، این فضا همیشه مقدس است. برای کارگردان لهستانی، رویداد باعث شده تا به‌طرف فضای کربلا جذب شود،

درحالی‌که برای کارگردان مسلمان، خود فضای کربلا مهم است.

در این فیلم نیز شاهد نقش مکان در موقعیت گفتمانیِ متفاوت در شکل‌گیریِ « خود» و « دیگری» های متفاوت هستیم. در فیلم دیالکتیکی بین خود و دیگریِ برقرار است که ما را با روایتی از تقابل آدم‌های خوب و بد مواجه می‌کند. گروه نظامیِ لهستانی و بلغاری (زیر نظر آمریکا) که به‌تازگی به ناتو پیوسته‌اند، قصه‌ی آدم‌های خوب را روایت می‌کنند که برای مبارزه با تروریسم و آشوبگران، جان خویش را به خطر انداخته و در تلاش برای آزادسازی شهرداری و شهر کربلا از چنگ تروریست‌ها هستند. در مقابل نیز مسلمانان و به‌ویژه شیعیان در گروه آدم‌های بد نقش ایفا می‌کنند. از آن‌جا که در فیلم به گروه « جیش‌المهدی» متعلق به مقتدی‌الصدر اشاره می‌شود، هدف، معرفی شیعیان در هیأت شورشیان است. مسلمانان و شیعیان را به‌صورت تندروهای خشن نشان می‌دهند که اعماق قلبشان مملو از نفرت نسبت به متجاوزین است و البته در فیلم هرگز درباره‌ی ریشه‌ی این تنفر و خصومت و گذشته‌ای که بر مسلمانان و شیعیان کشور عراق تحمیل شده است، و نیز به وقایع تاریخی عراق تا قبل از سرنگونی رژیم صدام، علل و عوامل سرنگونیِ آن، چگونگی و علل شکل‌گیری گروه‌های مبارز در عراق اشاره نمی‌کند. عراقی که میعادگاه غالب اقوام و مذاهب گوناگون ازجمله اعراب، کُردها، شیعیان، سُنی‌ها و ترکمن‌ها است (پورسعید، ۱۳۸۲: ۴۴۱)؛ و این تنوع قومی و مذهبی و بافت ناهمگنِ عراق بعد از سقوط صدام، توانسته است خود را به عینیت برساند و عرض‌اندام کند. حمایت‌های دیگران از قوم و مذهب‌های خاص را موجب شده است. به‌عنوان‌مثال عربستان با سُنی‌های تُندرو و وهابی‌ها، ترکیه و اسراییل در پی مسایل کُردها، و ایران نیز در پی مسایل شیعیان عراق هستند (نادری، ۱۳۸۶: ۵۲). به‌طورکل، برچسب‌های تروریستی که به مسلمانان زده می‌شود به‌گونه‌ای است که گروه مسلمانان را تحت‌رهبریِ یک متفکر نشان می‌دهند و این متفکر وظیفه‌ی رهبریِ عملیات تروریستی را برعهده دارد. در فیلم کربلا نیز رهبریِ این عملیات را به مقتدی‌الصدر و یارانش نسبت می‌دهند. آن‌چه مهم است این است که آن‌ها میان اعمال آشوب‌گرانی که تفکراتشان نشأت‌گرفته از تفکری بنیادگرا و افراطی است و قیام‌های دیگر علیه ظلم و استعمار تفاوتی قایل نمی‌شوند. این موجب شده است که تنها بر یک خوانش از دین‌اسلام تأکید کنند و درنتیجه بینندگان، این تفکر را به کلِ مسلمانان و حتی شیعیان تعمیم دهند. توجه به نظریه ادوارد سعید در باب رسانه‌های جمعی و تصاویری که از اسلام ارایه می‌دهند، حایزاهمیت است که «یکی آن‌که تصویری خاص از اسلام داده می‌شود، و دیگر این‌که معنا و پیام اسلام درمجموع دچار محدودیت و کلیشه‌سازی شده و دوم این‌که، وضعیت سیاسی تقابل‌آمیز به وجود آمده است که « ما» (غرب) را در مقابل اسلام قرار داده است» (سعید،۱۳۸۵: ۱۰۳).

با توجه به صحنه‌هایی از این فیلم مشخص است که در لایه‌های زیرینِ آن هدفِ خاصی دنبال شده است. در لایه اول فقط مبارزه برای آزادسازی شهرداری کربلا مدنظر است ولی در سطح دوم، که بازتابی از ارزش‌های بیانی است، دین‌اسلام و تشیع را با ویژگی‌های دیگری (دیگریِ تروریسم و خشن) بَرمی‌سازد؛ و این دیگری در مقابل خود ــ آمریکا، ناتو، لهستان و بلغارستان، در نقش نجات‌دهندگان مردم کربلا ــ قرار می‌گیرد. البته این‌گونه نگاه در رسانه‌های جمعی مانند سینما و تلویزیون سابقه‌ای دیرینه دارد که سعی در ساختِ اجتماعیِ مفاهیم خود و دیگری دارند. مهم این است که «نمایش رسانه‌ای، همچون اسطوره‌شناسی بارت، پدیده‌های فرهنگی مهمی هستند که نظم موجود اجتماعی را بازتولید کرده، آن را طبیعی و ایده‌آل جلوه می‌دهند» (گیویان و سروی زرگر، ۱۳۸۸: ۱۵۶). چراکه بارت می‌گوید: «اسطوره تاریخ را به طبیعت بدل می‌کند... آن‌چه سبب می‌شود که گفتار اسطوره‌ای بیان شود کاملاً واضح و نمایان است اما این سبب و انگیزش بلافاصله به چیزی طبیعی بدل و متجسد می‌شود...» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۰۵).

در فیلم کربلا شاهد آنیم که با حذف تاریخ سوژه‌ها و عدم‌اشاره به تاریخ گذشته‌ی کشور عراق و حتی مسلمانان و شیعیانش، و عدم‌اشاره به علل مقاومت مردم در برابر متجاوزین، حضور آمریکا و ناتو و دیگران را برای دفاع از مردم عراق طبیعی نشان می‌دهد. آن‌ها باید از عراق دفاع کنند، چون در آن‌جا جنگی رخ داده، رژیمی فروریخته و عرصه را برای فعالیت تروریست‌ها مهیا کرده است. به‌این‌طریق ازنظر بیننده، حضور نیروهای بیگانه در عراق طبیعی جلوه داده می‌شود. بنابه گفته کوردزمن، شکل‌گیری «جریان نوسلفی» موجب اختلافات و آشوب‌های ایجادشده در عراق هستند که به‌واسطه‌ی اهداف خاصی، «سازمانی» تروریستی را هدایت می‌کنند و علاوه‌بر مسیحیان و یهودیان، تمام فرق اسلامی ــ ازجمله شیعه ــ را مرتد می‌دانند. این گروه با سوءاستفاده از ضعف دولت مرکزی عراق و نابه‌سامانی‌های این کشور، با بمب‌گذاری و اعمالی انتحاری کمر به قتل شیعیان، نیروهای نظامی ــ امنیتی، کُردها و تمام کسانی که از جهاد پشتیبانی نمی‌کنند، بسته‌اند. دواعش نیز ادامه‌دهنده‌ی راه آن‌ها هستند (کوردزمن، ۱۳۸۴: ۱۹-۱۸). برطبق یکی از عوامل گفتمانی وان دایک تحت‌عنوان «قطبی‌سازی»، مبنای عمل قطبی‌سازی همان تقابل دوگانه‌ای است که در بافت ایدئولوژیک سعی بر طبیعی‌سازی آن‌ها می‌شود. تأکید بر ویژگی‌ها و اعمال خوبِ خود، تأکید بر ویژگی‌ها و اعمال بدِ دیگری، واقعی نشان ندادنِ اعمال بدِ خود و واقعی نشان ندادنِ اعمالِ خوب دیگری (گیویان و سروی زرگر، ۱۳۸۸: ۱۶۱). براین‌اساس چنین قطب‌بندی‌هایی در فیلم کربلا مشهود است: ۱- زندگی پُر از آشوب و هرج‌ومرج، خیابان‌های عاری از شهریت، دیوارهای کهنه به همراه دیوارنوشته‌های فراوان، دست‌فروشان و چرخ‌دستی‌های باربری و زندگی فرودستانه‌ی مسلمانان در مقابل فرهنگ پیشرفته و متمدن اروپا و آمریکا. ۲- جوان گرسنه‌ی مسلمان که در ایستگاه تفتیش به‌طرزوحشیانه‌ای در حال خوردنِ بازمانده‌های غذا نشان داده شده و کاپیتان کالیسکی در نقش یک نظامیِ خوب و صلح‌جو که به آن جوان اجازه می‌دهد تا فرار کند. در مقابل، همان جوان در شب درگیری در دسته‌ی شورشیان با RPG در دست به مقر لهستانی‌ها در شهرداری حمله می‌کند. ۳- اقدام فرید در تحویل دادنِ گروگانِ خود (کامیل گراد) در عوضِ آزادسازی دختر خود و دیگر کودکانِ گروگان، در مقابل عمل جوانمردانه‌ی کامیل گراد سرباز پزشک، در رفتن به دل آتش و نجات دختر فرید و غیره. در اصل کارگردان، به‌این‌طریق هرگونه کنشِ گروه نظامیِ غیربومی را در مقابل بومیان مجاز می‌داند و می‌توان گفت در این فیلم، استعمار و سلطه‌ی جغرافیایی به‌مثابه‌ی امری طبیعی جلوه داده می‌شود و رفتار بومیان در دفاع از شهر و کشور خود برای رهایی از استعمار مطرود شمرده می‌شود.



نمودار ۱. فضای کربلا از مجرای نگاه درون‌زاد و برون‌زاد (مأخذ: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

کربلا، شهری است که هویت خویش را به‌واسطه‌ی انتساب به امام‌حسین (ع) و شهدای واقعه به‌دست آورده و به‌واسطه‌ی رابطه‌ی دوسویه بین انسان و مکان، به دیگر انسان‌ها نیز هویت بخشیده است. اصلِ چندکانونگیِ وستفال موجب می‌شود تا صُلبی و سختیِ استانداردهای سنتی تعدیل شود. افراد بسته به نوعِ فرهنگ و نظام زمانیِ خاصی که به آن تعلق دارند، خوانشی متفاوت از یک فضا ارایه می‌دهند. بنابراین؛ وجود یک نگاه برون‌زاد (فرد غیربومی، غیرمسلمان)، یک نگاه درون‌زاد (فرد مسلمان غیر ساکن در کربلا) می‌تواند خوانش‌های متفاوتی از فضای کربلا ارایه کرده و سبب غنی‌تر شدنِ ادراک مخاطب شود. این مقاله بر مبنای مطالعات توصیفی- تحلیلی برای موشکافیِ تصویر فضای کربلا در نگاه کارگردانان مختلف اعم از مسلمان و غیرمسلمان، با رویکرد نقد جغرافیایی درصدد پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر است: ۱. بر مبنای نقد جغرافیایی وستفال، درجه‌ی ارجاعی و تخیلی بودن فضای کربلای توصیف‌شده توسط هنرمندان چگونه است؟ ۲. با توجه به این‌که به‌واسطه‌ی رسوب‌گذاری فضا (که در اثر انباشتگی زمانی رخ می‌دهد) لایه‌های مختلف متنی در فضا و جغرافیا شکل می‌گیرد، آیا لایه‌های شکل‌دهنده‌ی فضای کربلا قابلیت معرفی فضا و هویت بخشیدن به هنرمند را داشته است؟ ۳. آیا لایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی فضای

کربلا در این فیلم‌ها مبتنی بر این‌که فضای کربلای زمان حال یا کربلای زمان واقعه را تصویر کرده‌اند، مبین محور درزمانی بوده‌اند؟ ۴. هنرمند چگونه با تصویر کردنِ فضای کربلا موجب ایجاد دیالکتیکی میان خود و دیگری شده است؟

ــ در هر سه فیلم موردمطالعه، رابطه‌ی میان واقعیت مکان و بازنمایی آن از نوع اِجماع هوموتوپیک یا همان مطابقت مکانی است که ازنظر وستفال در این نوع بازنمایی، میان بازنمایی و مرجع آن ارتباط واضحی برقرار است. همچنین لایه‌نگاری، روشی است که برای مطالعه‌ی فضاــ زمان به‌کار رفته است. اما در این پژوهش فقط کارگردانان مسلمان از لایه‌های مرتبط با زمان‌های خاصی از گذشته برای شناخت فضای کربلا کمک گرفته‌اند. به‌ویژه این‌که ازمنظر فرد مسلمان، این لایه‌ها قابلیت هویت‌سازی و معرفی فضای کربلا را دارا است. درحالی‌که در نگاه فرد غیرمسلمان، این لایه‌ها فاقد اهمیت‌اند. چنان‌که مشهود است در فیلم لهستانی کربلا، زمان حال شهر کربلا و رویدادی که در آن‌جا رُخ داده، حایزاهمیت است. بنابراین از مجرای این فیلم‌ها، ارتباط میان ادراک کارگردانان از فضای واقعیِ کربلا و فضای بازنمایی شده مشخص شده است.

ــ در نگاه کارگردان مسلمان، مخاطب با یک نگاه درزمانی، با فضاــ زمان‌های متفاوت روبه‌رو می‌شود. به‌عنوان‌مثال در فیلم هیهات، گاه بیننده به فضای کربلا سوق داده شده و با جور و ستمی که یزیدیان بر آل‌الله روا داشتند، آشنا می‌شود و پس‌ازآن بیننده به فضاــ زمانِ معاصرِ کربلا پیوند برقرار می‌کند و با حرم‌مطهر سیدالشهدا (ع) روبه‌رو می‌شود و موردتهاجم یزیدیانِ زمانه؛ یعنی نیروهای داعشی قرار گرفته که هدفی جز ویرانی اماکن مذهبی و مقدس مسلمانان و شیعیان ندارند. اما در نگاه کارگردان غیرمسلمان نگاه در زمانی اهمیت ندارد.

ــ در نگاه فرد مسلمان میان فضای زندگی و فضای مقدس کربلا، پیوندی ناگسستنی حاکم است؛ پیوندی که موجب ایجاد حس مکان و تعلق‌خاطر در اذهان آن‌ها می‌شود و درنتیجه تجربه‌ی نمادینی میان رابطه‌ی فرد و مکان شکل می‌گیرد که در عین فرهنگی بودن، از دیگر منابع اجتماعی، سیاسی، تاریخی و فرهنگی نیز معنا گرفته و تقویت می‌شود. به‌همین‌دلیل، فرد مسلمان به‌واسطه‌ی کمک گرفتن از منابع مذکور، لایه‌های فضاــ زمانیِ مربوط با فضای کربلا را از اعماق فراموشی‌ها استخراج کرده تا در شکل‌دهی به هویت خویش از آن‌ها بهره بگیرد. در پی شناخت این لایه‌ها با نگاه فرد مسلمان، مشخص شد که در زندگی مسلمانان پیوند با کربلا و به‌طورویژه با حرم سیدالشهدا ناگسستنی است و این تعلق‌خاطر ناشی از حس مکان است و بین حس مکان و هویت فرهنگیــ اجتماعی ارتباط معناداری وجود دارد. به‌همین‌جهت کارگردان مسلمان، حرم سیدالشهدا را به‌عنوان یکی از لایه‌های شهر، و مکانی هویت‌ساز درنظر گرفته است، درحالی‌که در نگاه غیرمسلمان، این لایه‌ی فضاییــ زمانی بسیار کم‌رنگ جلوه‌گر شده است. به‌عنوان‌نمونه، برای کارگردان غیرمسلمان کربلای زمان واقعه در روز عاشورا، و همچنین تاریخی که بر کشور عراق و شهر کربلا در زمان معاصر گذشته است، فاقد اهمیت است. کارگردان لهستانی، احساس تعلق قدسی به فضای کربلای امروز و کربلای روز واقعه ندارد. فضا برای او یک « فضای دیگری» است، که فقط یک رویداد را (جنگ داخلی عراق و نیروهای آمریکا و ناتو) نشان می‌دهد. این کارگردان به فضای کربلا به‌صورت « لحظه‌ای» می‌نگرد و ارتباطی بین شهر کربلا و واقعه‌ی کربلا و حتی حضور حرم امام‌حسین (ع) در این شهر برقرار نکرده است؛ جز آن‌که به‌واسطه‌ی کم‌رنگ نشان دادنِ حرم در پس‌زمینه‌ی برخی از سکانس‌ها و با اشاراتی در فیلم، فضای ملتهب کربلا را با مسلمانان و شیعیان مرتبط ساخته است. اما برای فرد مسلمان و شیعه، این فضا همیشه مقدس بوده است.

ــ ازطرفی نیز مشخص شد که کارگردان مسلمان برای پیوند زدنِ لایه‌های ناهم‌زمان به فضای کربلا، از

عرصه‌ی جغرافیای انسانی، فرهنگی و سمبلیک بهره گرفته است تا بدین‌طریق این لایه‌ها را به‌عنوان لایه‌های هویت‌ساز معرفی کند. در فیلمی که کربلای زمان واقعه را نشان می‌دهد، کارگردان لایه‌های دیرینِ فضاـ زمان را که به دوران کهن (تمدن آشور در نینوا، تمدن ساسانی در ایران، اعراب جاهل) بازمی‌گردد، نشان داده است؛ حتی سه لایه‌ی فضاییـ زمانی (طور سینا، جُلجُتا، کعبه) را از اعماق فراموشی بیرون کشیده و بدین‌طریق هدف واقعه‌ی کربلا را درراستای اهداف پیامبران اولوالعزم قرار داده است. بدین‌طریق در اصل به ارزش‌های مکان اشاره شده است، تا به‌واسطه‌ی آن به ایجاد هویت افراد در پیوند با مکان کمک کند. به‌عنوان‌مثال ارزش معنویِ مکان می‌تواند به حس هویت جامعه به‌مثابه‌ی یک کل و هویت افرادِ آن کمک کند. ارزش معنوی می‌تواند حس اعتمادبه‌نفس فرهنگی و حس ارتباط میان امر محلی و امر جهانی را فراهم کند. ارزش تاریخی نیز به‌نوعی با برقراری ارتباط با گذشته و آشکار کردن خاستگاه زمان حال به تعریف هویت کمک می‌کند. درحالی‌که ارزش نمادین حامل معنا و اطلاعاتی است که به جامعه کمک می‌کند تا هویت خود را تفسیر و بر شخصیت فرهنگی خود تأکید کند.

ـ ازآن‌جاکه زیررمزگانِ فرهنگیِ مکان، در شکل‌دهی به خود و دیگری دخالت دارند، مکان به یک متنِ خوانش‌پذیر تبدیل می‌شود؛ به‌خصوص زمانی‌که وارد قلمرو فرهنگ شود. این‌جا است که فرد مسلمان، فضای پیاده‌روی اربعین را به‌عنوان فضایی که وارد ارزش‌گذاریِ فرهنگی شده است، درنظر می‌گیرد و این فضا، فراتر از یک جاده‌ی معمولی، به یک کُد « انسان‌شناسیک» که با فرهنگ و دانش مخاطب نیز مرتبط است، تبدیل می‌شود. همچنین، به‌واسطه‌ی وجود رابطه‌ی دوسویه بین انسان و مکان، تعاملی بین هر دو شکل گرفته و به یکدیگر هویت بخشیده و از یکدیگر هویت و معنا می‌یابند و درعین‌حال، تبدیل به نمادی از هویت اصیل اسلامی و شیعی، مقاومت و وحدت می‌شوند. کارگردان مسلمان این ویژگی‌های مذکور را در فیلم خود لحاظ کرده است اما کارگردان غیرمسلمان، فقط فضا را به‌عنوان فضای دیگری معرفی کرده و ازنظر وی، اهمیت کربلا فقط به‌خاطر جنگ‌های داخلی است که در آن رُخ داده است.

ـ در این پژوهش مشخص شد که نقش مکان در موقعیت گفتمانی متفاوتی که منجر به شکل‌گیریِ خود و دیگری‌های متفاوتی شده است، مورداهمیت است و در نگاه کارگردان غیرمسلمان منجر به قطبی‌سازی شده است. دراین‌میان، دین‌اسلام و تشیع با ویژگی‌های دیگری (دیگریِ تروریسم و خشن)، در مقابل گروه‌های خودی (نیروهای اشغال‌گر، یعنی آمریکا، ناتو، لهستان و بلغارستان، در نقش نجات‌دهندگان مردم کربلا) قرار گرفته است و به‌این‌طریق درنظر مخاطب، حضور نیروهای بیگانه در عراق طبیعی جلوه داده شده است. البته این‌گونه نگاه در رسانه‌های جمعی مانند سینما و تلویزیون سابقه‌ای دیرینه دارد که سعی در ساختِ اجتماعیِ مفاهیم خود و دیگری دارند. ازطرفی در نگاه کارگردان ایرانی نیز، خود و دیگری‌هایی شکل گرفته است اما این بار مدافعین حرم (که در فیلم بر ترکیب نیروهای ایرانی و نیروهای بومی عراق به‌عنوان مدافعین حرم تأکید شده است) در نقش خود و در مقابلِ آن‌ها، گروه نوظهور داعش با تفکرات افراطی و بنیادگرا در نقش دیگری ظاهر شده‌اند. و به‌این‌ترتیب مشهود است که فضای کربلا در نگاه غیرمسلمان به‌عنوان فضای دیگری و در نگاه مسلمانان به‌عنوان فضای خودی معرفی شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. نگاه درون‌زاد endogenous، نقطه‌نظر یک بینش بومی به فضا را ترسیم می‌کند.
۲. نگاه برون‌زاد exogenous، دیدگاه مسافر را منعکس می‌کند.
۳. نگاه دگرزاد allogenous، جایی بین دوتای دیگر دارد و مشخصه کسانی است که در یک مکان ساکن شده‌اند، با آن آشنا شده‌اند، اما هنوز در چشم مردمان بومی اجنبی باقی مانده‌اند (وستفال، ۲۰۱۱: ۱۲۸–۱۲۹).
4. Mila Pandžić
5. Dustin Jamec Crowley
6. Sanni Hakkarainen
7. Larousse de Poche
8. Looker
9. Looked up
10. Jean–Marc Moura
11. Daniel–Henri Pageaux
۱۲. واژه ارجاعیت référentialité را اکثر اساتید و پژوهشِ گران رشته زبان فرانسه، با همین عنوان ترجمه کرده‌اند و پژوهشگر این مقاله نیز از تجربه آن‌ها بهره گرفته و فعلاً تا جایگزینی واژه بهتری به جای آن، از همین واژه ارجاعیت بهره برده است.
13. homotopic consensus
14. Heterotopic Interference
15. Utopian Excursus
16. interpolation
17. superimposition
18. juxtaposition
19. misattribution
20. stratigraphie
21. deterritorialisation
22. diachrony
23. strata
۲۴. عبدالله در روز عروسی خویش نجواهایی را به گوش می‌شنود که: «کیست که مرا یاری کند؟... فردا مسیح را در نینوا به صلیب می‌کشند...»
۲۵. در فیلم به‌جای واژه‌ی خدایان، از واژه‌ی بتان استفاده شده است.
۲۶. این بخش از فیلم‌نامه در فیلم حذف شده است.
۲۷. لازم‌به‌ذکر است که «کربلا مرکز دهکده‌های فراوانی بوده که میان شام و کرانه‌ی فرات وجود داشته و تاریخ نشانگر آن است که کربلا یکی از شهرهای مهم بین‌النهرین در کرانه‌ی فرات قدیم به شمار می‌رفته و معبدهای زیادی در آن بوده است. در اطراف این سرزمین قبرستان‌هایی نیز وجود داشته که آثاری از مردگان، درون خمره‌های سفالین در آن کشف شده و تاریخ آن به دوران قبل از میلاد مسیح بازمی‌گردد» (آل طعمه، ۱۳۷۳: ۲۴). «نینوا، این دهکده در شمال شرقی کربلا قرار داشته و در دوران باستان دهکده‌ای آباد بوده و هم‌اکنون به‌صورت سلسله تپه‌هایی... که تا دهانه‌ی نهر علقمه در مرداب‌ها ادامه دارد و به تپه‌های نینوا معروف است، باقی مانده است» (آل طعمه، ۱۳۷۳: ۲۰).
۲۸. بیضایی شهربانو را مادر حضرت علی‌اصغر معرفی می‌کند، که احتمال دارد این اندیشه برگرفته از روضه الشهدا اثر واعظ کاشفی باشد که آورده است: «... آن تیر بر حلق علی‌اصغر آمد و... امام آن تیر را از حلق آن معصوم‌زاده‌ی بی‌نظیر بیرون کشید و... پس‌روی به خیمه نهاده... شهربانو خروش برآورد و...» (کاشفی، بی‌تا: ۳۴۲). درحالی‌که منابع معتبر شهربانو را مادر امام‌سجاد می‌دانند. به‌عنوان‌مثال در عیون اخبار الرضا آمده: «عبدالله عامر چون خراسان را فتح کرد، دو دختر از یزدجرد پادشاه عجم را گرفت... و آن را که جناب امام‌حسین (ع) گرفت، امام زین‌العابدین از او به هم رسید، چون آن حضرت از او متولد شد، او به رحمت الهی واصل شد» (عیون اخبار الرضا، ج ۲: ۱۲۸). همچنین می‌توان به منابعی چون *الکامل* ج ۲، *اصول کافی* ج ۱، *منتهی الآمال* ج ۲، اشاره کرد که مادر امام‌سجاد را همان شهربانو می‌دانند، و بیشتر بر سر زمان ورود ایشان به ایران و یا این‌که آیا او دختر یزدگرد است، اختلاف وجود دارد.

۲۹. البته این‌که حضرت‌مسیح به شهادت رسیده است، از اعتقادات مسیحیان است. به اعتقاد مسلمانان، مسیح (ع) به اراده‌ی خدای متعال عروج کرده است (المیزان فی تفسیر قرآن، علامه طباطبایی، ج ۵: ۱۳۹ تا ۱۴۱).

30. Setha Low

31. Scannell & Gifford

32. Mazumdar

33. Edward Soja

۳۴. اشاره به کلام رهبر ایران، سیدعلی‌خامنه‌ای: «شروع جاذبه‌ی مغناطیس حسینی، در روز اربعین است». بیانات در دیدار زائرین و مجاورین حرم‌مطهر رضوی، ۱۳۸۵/۱/۱.

35. Relph. E

۳۶. کالبد، سیمای کلی و ویژگی‌ها و نظم فضایی را به رخ می‌کشد و با ویژگی‌هایی نظیر اندازه، مقیاس، رنگ، تضاد، تناسب، تقارن، رنگ و بافت و... مرتبط است. منظور از فعالیت‌ها نیز کنش‌ها و برهم‌کنش‌های انسان با طبیعت و فضا است. معانی نیز خاطرات، تجارب، احساسات و تداعی‌های ذهنی انسان که نتیجه تعامل وی با فضای طبیعی است را دربر می‌گیرد (رلف، ۱۳۹۰: ۵۶).

37. Krzysztof Łukaszewicz

فهرست منابع

- *انجیل متا*
- آل طعمه، سلمان هادی (۱۳۷۳)، *میراث کربلا: تاریخ فرهنگی، اجتماعی کربلا*، ترجمه محمدرضا انصاری، تهران: مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی.
- آوینی، مرتضی (۱۳۹۵)، *فتح خون*، تهران: نشر واحه.
- ابن طاووس (۱۳۸۴)، *لهوف*، ترجمه علیرضا رجالی تهرانی، قم: نشر نبوغ.
- المحدث الشیخ الحر العاملی (۱۴۱۶)، *وسائل الشیعه الی تحصیل مسائل الشریعه*، ج ۱۴، قم: مؤسسه آل البیت (ع) لإحیاء التراث.
- بارا، آنتوان (۱۳۹۴)، *حسین (ع) در اندیشه مسیحیت*، ترجمه غلامحسین انصاری، تهران: شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.
- بارت، رولان (۱۳۸۰)، «اسطوره در زمان حاضر»، ترجمه یوسف اباذری، *نشریه ارغنون*، شماره (۱۸)، صفحه‌های ۱۳۶-۸۵.
- بویس، مری (۱۳۴۶)، «بی‌بی شهربانو و پارس بانو»، *بررسی‌های تاریخی*، سال دوم، آبان، شماره (۳ و ۴)، صفحه‌های ۱۴۶-۱۲۵.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۰)، *روز واقعه*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- پرتوی، پروین (۱۳۹۴)، *پدیدارشناسی مکان*، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- پورسعید، فرزانه (۱۳۸۲)، «عراق جدید و تهدید منزلت منطقه‌ای جمهوری اسلامی ایران»، *مطالعات راهبردی*، شماره (۲۰)، دوره ۶، صفحه‌های ۴۵۳-۴۲۹.
- تراسبی، دیوید. (۱۳۸۲). *اقتصاد و فرهنگ*، ترجمه: کاظم فرهادی، تهران: نی.
- حاجی حسن عارضی، غزاله و حسینی، احسان (۱۳۹۲). «نقد جغرافیایی به روایت وستفال»، *نقدنامه هنر*، شماره(۴)، خانه هنرمندان، تهران: مؤسسه نشر شهر.
- رلف، ادوارد (۱۳۹۰)، *حس مکان*، ترجمه: جلال تبریزی، ناشر جلال تبریزی.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی»، *مجموعه مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه شناسی: نشانه شناسی مکان*، به کوشش فرهاد ساسانی.
- سعید، ادوارد (۱۳۸۵)، *برخورد تمدن‌ها (غرب و اسلام)*، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، *نشانه ـ معناشناسی دیداری: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.
- صادقی، مجتبی (۱۳۹۳)، «آسیب‌شناسی فلسفی دانش جغرافیا (درنگی در پژوهش‌های شهری)، *روش‌شناسی علوم انسانی*، سال ۲۰، شماره (۸۰)، صفحه‌های ۷۸-۵۵.

- کبیر، اختر و حکمتی، شیوا (۱۳۷۸)، *ادراک فضا*، مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد اول، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- کریمیان، فرزانه و حاجی حسن عارضی، غزاله (۱۳۹۶)، «جلوه‌های تهران در دستار و گل سرخ: نقد جغرافیایی بر پایتخت براساس دید خارجی»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دوره ۲۲، شماره (۱)، صفحه‌های ۳۵-۵.
- کوردزمن، آنتوانی اچ (۱۳۸۴)، «الگوهای جدید در شورش عراق»، ترجمه و تلخیص محمود فیروزی، *مطالعات راهبردی بسیج*، دوره ۸، شماره (۲۹)، صفحه‌های ۱۱۲-۷۹.
- گاردنر، هلن (۱۳۷۴)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: آگاه.
- گیویان، عبدالله و سروی زرگر، محمد (۱۳۸۸)، «بازنمایی ایران در سینمای هالیوود»، *تحقیقات فرهنگی*، دوره دوم، شماره (۸)، صفحه‌های ۱۷۷-۱۴۷.
- لقایی، حسنعلی (۱۳۷۸)، «احساس و ادراک محیط و شکل»، معماری و فرهنگ، شماره (۱)، صفحه‌های ۷۶-۶۳.
- نادری، محمود (۱۳۸۶)، «چگونگی روند دولت‌سازی در عراق پس از صدام و مایه‌های ناامنی»، *اطلاعات سیاسی ـ اقتصادی*، شماره (۲۳۷-۲۳۸)، صفحه‌های ۵۵-۴۸.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲)، «درآمدی بر نقد جغرافیایی»، *نقدنامه هنر*، شماره (۴)، خانه هنرمندان، تهران: مؤسسه نشر شهر.

- Auffray, Jean-Paul (1996), L'espace-temps, Paris: Flammarion.
- Doudet, Caroline (2008), «Géocritique: théorie, méthodologie, pratique», *Acta Fabula, numéro 5,* volume 9, URL: http:// www.fabula.org/revue/document4136.php.
- Fischer, m (1980), *Iran: From Religious Dispute to Revolution,* London, Cambridge.
- Moura, Jean-Marc (1998), *L'Europe litteraire,* Paris: PUF.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994), *La literature générale et compare,* Paris: A. Colin.
- Taghavi Fardoud, Zahra & Ziar, Mohammad (2018), «La lisibilité de l'espace: une approche géocritique de la poésie de Guillaume Apollinaire et de Mohammad-Ali Sépanlou», p.p. 252-267.
- Westphal, Bertrand (2011), *Geocriticism: Real and Fictional Spaces,* translated by Robert T. Tally Jr.
- URL: Error! Hyperlink reference not valid.(access date: 2019/5/9).

Received: 2019/09/28
Accepted: 2020/05/11
Published: 2022/07/22

Geocriticism of Karbala Space in the Movie: "The Fateful Day", "Karbala", "Never"

Neda azimi, Persian gulf university
Bahman Namvarmotlagh, Associate Professor, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran
Hasan Bolkhari Ghahi, Professor, University of Tehran, Tehran, Iran
Nasrin Khattat, Professor, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Abstract

In this paper, the main primary goal is to study the spatiotemporality and the stratigraphy of the Karbala space in the movies "The Fateful Day", "Karbala" and "Never" based on the principles of Geocriticism. One of the concerns of postmodern man is space and place. We demand a scientific approach to study space. Geocriticism represent an interdisciplinary approach to study the geographic space in literature and art and it Surveys the relations between humans, literature, and art spaces. Bertrand Westphal published his paper under the title "geographic approach to the Literary Text" ("Pour une approache géocritique des textes") for the first time in 2000 and his book under the title "La Géocritique; Réel, fiction, espace" was published in 2007. These are considered the manifesto of geocritisime. Geocriticism pays attention to the multifocalisation of a single space due to the points of view between endogenous, exogenous and allogenous. Transgressive is one of the concepts that lead to the several interpretations of the spatial layers and it has been achieved by multifocalisation. So, by taking a geocritical perspective it has designated a plural point of view, located at the crossroad of distinct representations. Also, the audience comes closer to the essential identity of the referenced space. In this paper, the movies (emphasizing the elements of space and place) have been selected from among movies that deal with the subject of Karbala. Additionally, considering the various points of view of the directors, their convergences and differences will be unfolded. In addition, while discovering the space–time layers of Karbala; it pays attention to the thoughts governing the Karbala space descriptor.

The researchers have looked to reading out if the movies have drawn out the space–time layers forming the city? Moreover, what pictures of a single space have been represented? What is the relationship between the reality of space and its representation? In this paper, employing the descriptive–analytical method and with library sources and documentary information gathering techniques, the samples will be studied. The results indicate that the interest of the director with an endogenous point of view at Karbala space has been led to drawing space–time layers of Karbala Space, depicting these layers as an identity–making layers and drawning out them from the depths of forgetfulness. Meanwhile studying the favorite movies, because of different points of view, some of the space–time layers were revealed that form Karbala city. Also, it was discovered that there is a significant relationship between the sense of place and cultural and social identity. Therefore, the Muslim director has considered the Shrine of Imam Hussein (PBUH) as one of the layers of the city and an identity–making place. While the space–time layers are not important for the exogenous point of view of the non–Muslim director and the space is considered an"other" space for him. Today, Karbala has received a lot of attention from both Muslims (both Shiites and Sunnis) and non–Muslims. Therefore, knowing Karbala space and its capacities is crucially important, and it has not been paid attention to so far.

Keywords: Geocriticism, the Karbala Space, Spatiotemporality, the Space–Time, Stratigraphy